Уильям Мортенсен



МОДЕЛЬ

проблемы позирования

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие переводчика

Уважаемый читатель, перед вами одна из книг замечательного американского фотографа Уильяма Мортенсена.

Мортенсен родился 27 января 1897 года в штате Юта, США. Фотографией начал заниматься по окончании службы в армии (1916–1918) после обучения в Нью Йорке в Лиге студентов-художников, где прекрасно освоил технику гравюры, а потом преподавал живопись. С 1921 по 1931 год Мортенсен работал в Голливуде – занимался оформлением декораций, гримированием, а также фотографировал актеров, используя уже тогда огромные голливудские запасы костюмов. В течение всей своей жизни Мортенсен не изменял своей первой фотографической привязанности – жанру портрета. С 1925 года он начал фотографировать в собственной студии, работал и со знаменитостями, такими как Фэй Рэй, Сесилия де Милле, Марлен Дитрих, и с простыми людьми, интересными для него с фотографической точки зрения.

С середины 20-х до середины 40-х годов XX века Мортенсен был одним из самых известных и влиятельных фотографов Соединенных Штатов. Приверженец шикарного художественного стиля в фотографии, Мортенсен делал великолепно тонированные законченные отпечатки, высоко ценившиеся знатоками. Его композиции пронизаны готическими и романтическими традициями, его темы порой фантастические, часто причудливые, его стиль – смешение античности, романтизма, сюрреализма и фэнтези. Работы Мортенсена постоянно публиковались в American Photo Images of the Year, American Annual of Photography, Vanity Fair, Los Angeles Times и других американских изданиях. С конца 40-х и до своей смерти 12 августа 1965 года Мортенсен больше занимался обучением молодых фотографов и писал прекрасные книги.

Лучшие работы Мортенсена – это синтез всех трех знакомых ему видов искусства: живописи, гравюры и фотографии. Как живописец он создает фоны для своих фотографий, а как гравер – текстуры. Кроме того, Мортенсен одним из первых стал применять творческое ретуширование. Если до него с помощью ретуши удаляли царапины, пыль и другие артефакты, то Мортенсен использует ретуширование для работы над образом.

Мортенсену с его хорошим художественным образованием и богатым опытом работы в кино удалось создать свой, хоть и придуманный, но удивительно реальный мир. С помощью грима и костюма он делал фотографии исторических – реальных и вымышленных – персонажей, часто обращался к лучшим образцам мировой живописи. В его работах несомненно влияние Гойи, Коро и искусства эпохи Возрождения.

«Мы все знаем, что искусство не правдиво. Искусство – это ложь, с помощью которой мы познаем истину, по крайней мере ту, которую нам дано познать. А художник обязан владеть методами, с помощью которых он убеждает других верить его лжи», – так говорил об искусстве Пабло Пикассо, и его слова можно в полной мере применить к творчеству Мортенсена-фотохудожника.

Вопреки мнению некоторых исследователей, Мортенсен не копировал живопись в своих работах. Он использовал подходы, принятые в живописи и гравюре, для создания различных фотографических техник и методик. Он считал, что сделанный фотоаппаратом снимок – это только основа, которую художник может использовать по своему усмотрению для получения нужного ему результата. Фотография для Мортенсена – лишь один из способов представления своего видения мира. В этом Мортенсен сходился с такими известными своими коллегами, как Альфред Стиглиц* или Пол Стренд**.

Пока Мортенсен занимался своими фотокартинами, набирало силу движение пуристов, проповедовавших прямую, то есть неприкрашенную, приближающуюся к документу фотографию.

* Альфред Стиглиц (Alfred Stieglitz, 1864–1946) – американский фотограф, благодаря усилиям которого, в частности, фотография стала одним из видов искусства наравне с живописью и скульптурой.

** Пол Стренд (Paul Strand, 1890–1976) – американский фотограф и кинорежиссер, как фотограф близок Альфреду Стиглицу и Эдварду Вестону (Edward Weston). Работал в разных жанрах фотографии в разных странах Америки, Европы и Африки.

Как многие молодые движения, оно было весьма агрессивным, не признавало за другими направлениями права на существование и жаждало полной победы над ними. Вдохновляемый готикой, романтик Мортенсен не смог да и не хотел, видимо, найти себе места в этом новом течении: он проиграл и был забыт или, если хотите, забит. Достаточно сказать, что он сильно конфликтовал с Энселом Адамсом*, который, стремясь дискредитировать выставки и коллекционирование работ Мортенсена, плел закулисные интриги и не успокоился даже после смерти мастера. К счастью, у куратора The Center for Creative Photography of University of Arizona хватило сил противостоять нападкам Адамса: он сумел найти постоянное пристанище для наследия Мортенсена.

Сейчас оригинальные работы Мортенсена выставляются на аукционах Sothbey's и Christie's.

Для интересующихся историей фотографии отмечу, что материалов на русском языке о Мортенсене нет. Можно обратиться к следующей литературе:

- A. D. Coleman, Beyond Recall
- Michael Dawson, William Mortensen: Gothic Modernist
- Diane Dillan, William Mortensen and George Dunham: the Photography as Collaboration
- Deborah Irmas, The Photographic Magic of William Mortensen.

Я открыл для себя Мортенсена совершенно случайно, наткнувшись на его книгу The Model («Модель») в одном из голландских букинистических магазинов. Едва начав читать ее, я сразу понял, что это подарок судьбы. Дело в том, что, пролистывая иногда глянцевые журналы и разглядывая публикуемые в них фотографии, я не мог четко сформулировать для себя, почему большинство из них вызывает ощущение «неправильности». Не новаторства, не смелости решения или необычности сюжета, а именно какой-то недоделанности, несуразности. Если сначала и обращаешь внимание на такие работы, то потом больше не возникает желания вернуться к этим фотографиям еще раз. Сравнивая это ощущение

* Энсел Адамс (Ansel Easton Adams, 1902–1984) – американский фотограф, чьи работы отличаются выдающимся качеством исполнения. Один из авторов зонной системы печати. Известен своими черно-белыми фотографиями Йосемитской долины в Калифорнии. Автор трилогии – руководства по фотографии («Камера», «Негатив», «Печать»).

с тем, которое испытываешь в любом мало-мальски приличном музее живописи, поневоле задумываешься: а есть ли какие-то принципы, нарушение которых приводит фотографа к таким плачевным результатам? Ответ на этот вопрос, по крайней мере в отношении портрета, я и нашел в предлагаемой вам книге.

В книге «Модель» Мортенсен делится своим богатейшим опытом создания портрета и работы с моделями. Сейчас уже появилось достаточно много литературы, посвященной этой теме. Однако книга Мортенсена стоит в этом ряду особняком. В отличие от большинства современных руководств, где часто можно видеть советы наподобие: «делай так-то и так-то, и шедевр тебе гарантирован», у Мортенсена ничего такого вы не найдете. Он учит единственно возможным в искусстве способом: он учит, как НЕ надо. Он не учит, КАК надо ставить модель, как поставить ее туловище и иные части тела. Потому что такое обучение порождает тысячи и тысячи похожих друг на друга, хоть и цветных, великолепного технического качества, но абсолютно безликих, пустых, банальных фотографий-однодневок. Мортенсен оставляет ученикам полную свободу творчества, указывая лишь на частые ошибки, которые могут испортить впечатление от портрета. Пролистайте и отложите в сторону (не выкидывайте) какой-нибудь глянцевый журнал. Прочитайте внимательно эту книгу. И просмотрите тот же журнал снова. Вы почувствуете, что смотрите его другими – открытыми – глазами! Вы заметите массу ошибок, о которых писал классик Мортенсен. И поймете, как эти ляпы исправить. А если вы научитесь фотографировать так, как это делал он, то вам не составит труда сделать фотографию в любом нужном вам стиле. Потому что человек, играющий Гайдна, всегда сыграет «Мурку». Обратное, вообще говоря, неверно.

Если вы, читатель, уже занимаетесь фотографией и пробовали себя в жанре портрета, вы наверняка найдете в своих снимках ошибки, обсуждаемые в этой книге. Постарайтесь как минимум их не делать. Ну а остальное – это ваша фантазия, чувство композиции, цвета, света и ваш упорный труд.

Удачи!

Юрий Борщев

Предисловие

Задача этой книги – научить фотографа, начинающего работать с моделью, подходить к этому процессу критически. Любая осмысленная и полезная критика творческой работы основана, главным образом, на разборе недостатков. Достоинства своего произведения каждый ученик должен развивать самостоятельно. Учитель или критик не может конструктивно критиковать фотографию или рассказ, не делая при этом за ученика его работу. В результате такого вмешательства действительно может получиться приемлемая вещь – фотография или рассказ, или симфония, но в сущности она будет достижением учителя.

Поэтому книга состоит в основном из предупреждений и указаний, как поступать не надо. Сформулировать конкретные инструкции, как надо позировать, так же невозможно, как составить инструкцию для сочинения песен. Тем не менее в обоих случаях существуют определенные ошибки и ловушки, о которых следует предупредить неопытного новичка.

Некоторые ошибки, о которых пойдет речь в книге, показаны в несколько преувеличенном виде и разумному человеку могут показаться до смешного очевидными и немыслимыми. Однако примеры практически каждой типичной ошибки, описанной в этой книге, можно обнаружить на страницах фотожурналов и альманахов, в книгах, посвященных фотографированию обнаженной натуры, а также на международных фотовыставках.

Единственно правильную основу для художественного изображения человеческого тела может дать изучение классической живописи, рисунка и скульптуры. Несмотря на то что в области искусства человеческие вкусы претерпели множество странных перемен, классические каноны остаются незыб-

лемыми даже в периоды самых сильных колебаний. Именно этими канонами следует руководствоваться, чтобы постичь принципы успешного позирования.

Знакомство с несколькими альбомами, в которых было немало советов и рассуждений на эту тему, натолкнуло меня на идею книги, где проблемы пластики человеческого тела рассматривались бы с точки зрения фотографии. В этих роскошных альбомах, на мой взгляд, было слишком много ханжества. Их советы и инструкции были неверны не только с точки зрения искусства, но и с точки зрения биологии.

Я благодарю Джорджа Бриджмана* за предложения по основам построения и приемам для этой книги. В его анатомическом классе в Лиге студентов-художников я впервые постиг великолепие и логику человеческого тела. Я также благодарю автора книги «Психология одежды» Д. С. Флюгеля** и автора книги «Цвет и линия в одежде» Лоренса Хемпстеда*** за ценный материал для второй и седьмой главы первой части настоящего издания.

Уильям Мортенсен

Лагуна-бич, Калифорния
Ноябрь 1936 г.

* Бриджман (George Brandt Bridgman, 1865–1943) – известный американский преподаватель живописи, художник, автор учебников по анатомии и изображению человеческого тела.

** J. C. Fluegel. The Psychology of Clothes. London, Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1930.

*** Laurence Hempstead. The Color and Line in Dress. NY, Prentice-Hall, inc., 1931.

Введение

Овечка Джотто

По преданию, примерно в 1286 году художник Чимабуэ*, проезжая по холмистой местности близ Веспиньяно, наткнулся на пастушка, который присматривал за стадом и рисовал овцу на куске сланца. Удивившись жизненности рисунка, Чимабуэ взял с собой во Флоренцию этого мальчика по имени Амброджотто Бондоне и сделал его своим учеником. Последующие успехи мальчика, позже прославившегося под псевдонимом Джотто, стали поворотной точкой в развитии европейского искусства.

Насколько мне известно, овечка Джотто – одна из первых упоминаемых живых моделей западного искусства. Простодушное обращение мальчика к природным источникам стало важной вехой в истории итальянской живописи, которая в то время боролась против безжизненного формализма Византии.

Модель – это ключевой фактор изобразительного искусства, о важности которого мы склонны забывать. Без модели как живущего, дышащего, реагирующего явления изобразительное искусство непременно впадает, с одной стороны, в закостенелый формализм, а с другой – в неуправляемую импровизацию. Когда же художник и модель встречаются, чудо непредсказуемости и порыв неожиданности приводят к созданию произведения искусства. Овца Джотто стоит первой в почетном списке

* Чимабуэ (Cimabue, около 1240 – около 1302) – итальянский живописец (настоящее имя Ченни ди Пено, Cenni di Peno), представитель флорентийской школы позднего Дученто. Работал в Ассизе, Пизе, Флоренции.

тех, кто внес свой недооцененный вклад в достижения мировой живописи. Глядя на полотна великих мастеров, как редко мы задумываемся о безымянной толпе людей «за картинами», о тех бесчисленных неизвестных мужчинах и женщинах, навсегда запечатленных живописцами, о тех, чье теплое и живое присутствие было стимулом, двигавшим искусство вперед.

Нам известно очень немного имен этих моделей. Почти каждый, кто видел Мону Лизу, знает, как в течение нескольких лет Джоконда позировала Леонардо да Винчи, пока тот пытался уловить суть ее загадочной личности. Широко известен также роман Гойи и герцогини Альбы – грубого неотесанного художника и аристократки. Конечно, вклад этих и многих других женщин, сыгравших свою роль в истории искусства, не сводился только к бескорыстно эстетическому, но это нисколько не умаляет сказанного. Сексуальный порыв и вдохновение сильно связаны на глубинном уровне. Оба всеобъемлющи, обоим трудно противостоять, оба не поддаются никакому измерению.

Фотография больше любого другого вида изобразительного искусства зависит от модели. В отсутствие модели невозможно создать фотографию, например, на основе эскизов, как это делают живописцы. Модель должна присутствовать в нужное время в нужном месте. При этом желательно, чтобы она как можно более полно удовлетворяла художественному замыслу. И когда модель, подходящая по всем физическим параметрам, наконец, оказывается перед камерой, остается самое главное: объяснить ей идею, которую фотограф хочет вложить в свою работу.

Что достается фотографу

Нередко неопытный фотограф, оставшись один на один с объектом съемки, бывает поражен, обнаружив, насколько неуправляемой может быть внешне покладистая модель.

Осознавая, что лучшие позы – естественные, фотограф поначалу думает, что в управлении позированием надо положиться на натуру. Однако вскоре он убеждается, что с точки зрения фотографии натура зачастую непривлекательна и неуклюжа. Любой художник вынужден преодолевать отвратительное уп-

рямство всего и всех, но фотографу больше других известны абсолютная несговорчивость и безжалостное упрямство натуры. Живописец может изменить перспективу, изогнуть руки и ноги так, как того требует его замысел. Фотографу же приходится снимать натуру такой, какая она есть. И в этом смысле фотограф с моделью подобен Создателю с фрагментом первозданного хаоса. Он должен познать Слово, которое придаст хаосу форму.

Два способа регулирования

Существуют два аспекта, в которых фотограф пытается добиться от модели нужного фотографического результата:

- физический;
- психологический.

Во-первых, художественному замыслу необходимо придать нужную физическую форму. Для этого фотограф должен уметь изображать объект средствами рисунка и скульптуры. Кроме того, фотографу следует иметь острый глаз, чтобы быстро находить как можно больше стандартных пластических ошибок, неизбежных для неуправляемого человеческого тела. И, главное, надо знать, как эти ошибки исправить.

Фотограф должен не только управлять положением тела модели, но и устанавливать с ней психологический контакт. Облекая мысль в физическую форму, раскрывая выразительные способности модели, он своим энтузиазмом обязан помочь ей использовать их в жестких рамках выбранных изобразительных средств.

Большинство неудачных фотографий получается, когда фотографы пытаются работать с моделями на чисто психологической основе. Очевидно, фотографы верят в то, что возвышенные чувства и великие мысли у модели неизбежно влекут за собой появление великих фотографий. На десятках миллионов фотографий можно видеть плоды этого заблуждения. С изобразительной точки зрения великую мысль практически невозможно отличить от физической боли, поэтому под фотографией частенько требуется подпись, поясняющая, погружена ли модель в высокие думы или страдает от мигрени.

Гротескного позирования и гримасничанья (понятного модели, но не зрителю) можно избежать только в том случае, если специально выстраивать позу. Язык тела на фотографиях близок к пластическому языку пантомимы. Успех пантомимы нисколько не связан с тем, что думает актер, гораздо больше он зависит от того, что думает зритель о том, что думает актер. Точно так же реальные чувства и мысли модели во время съемки не значат ровным счетом ничего. Важно только одно: создается ли у зрителя восприятие нужных мыслей и чувств.

Требуя от модели физического послушания и психологического сотрудничества такого рода, художник превращается в шоумена, и его «я» обязано доминировать над окружающими. В управлении позированием довольно много от самоутверждения и самовыражения. Модель – это средство самовыражения художника. В каком-то смысле вообще искусство – это побочный продукт попыток удовлетворения собственных прихотей автора.

Два аспекта взаимодействия художника и модели – физический и психологический – имеют принципиальное значение, в соответствии с ними и выстроен порядок изложения материала этой книги. В первой ее части рассматриваются проблемы физического плана, а во второй и третьей – психологические проблемы, связанные с изображением и фотосъемкой.

Три типа моделей

У фотографа есть три способа работы с моделями. Их необходимо знать и различать, потому что каждый из них связан с определенным типом модели и, соответственно, разными типами фотографии. Вот эти три способа:

доминирует художник
доминирует модель
художник и модель сотрудничают друг с другом.

Хотя искусная и опытная модель может приспособиться к любому из этих трех способов работы, тем не менее для каж-

дого способа требуются модели своего типа, с очень разной подготовкой и квалификацией. Эти три типа моделей можно коротко определить так:

пассивный тип
личностный тип
сотрудничающий тип.

Чтобы добиваться от моделей максимальной отдачи, необходимо знать качества этих трех разных типов, уметь распознавать подходящие модели и применять правильный подход к работе с ними. Мы поговорим об этом в третьей части.

«Мир без одежды»

Неважно, о чем пойдет речь – о физических особенностях или психологических аспектах работы с моделями пассивного, личностного или сотрудничающего типа, – основой в любом случае служит человеческое тело. Пластическая основа – главный изобразительный элемент. Если пластическая основа потеряна или используется неверно, фотография не получится независимо от того, насколько четко все продумано и как верно прочувствовано. Изобразительным средством служит человеческое тело, и архиважно учиться решать связанные с ним конкретные проблемы.

Многим фотографам никогда не приходится работать с обнаженными моделями. Но под любой одеждой всегда находится тело, которое и определяет надетую на него одежду. Овладеть позированием одетой модели можно только с точки зрения строения обнаженного тела. Поэтому ниже мы подробно рассмотрим позирование обнаженной модели, причем особое внимание уделим вопросам анатомии. Даже если фотограф не собирается специализироваться на обнаженной натуре, определенный опыт в фотографии такого рода необходим каждому, кто собирается заняться художественной фотографией. Портретисту такая практика тоже, без сомнения, пригодится, ведь он лучше изобразит модель, если будет

детально представлять, как эта модель устроена под своим дорогим платьем.

Знакомство со строением тела не порождает неуважения к человеку, а способствует полному приятию его естества. Из объекта похотливого любопытства обнаженное тело превращается в пластическую основу изобразительного искусства.

Именно то, что перед камерой

Давным-давно фотографы стали впадать в гипнотический транс от этого оптико-механического чуда – фотоаппарата. Но все же им надо поднять глаза и подумать о том, что находится перед фотоаппаратом. А там ждет модель – Мона Лиза в облике Мэри Джонс. И что же с ней делать? Хорошо бы забыть на время о своей дорогущей сложнейшей камере и полном комплекте реактивов и сконцентрироваться исключительно на модели. Потому что только и именно благодаря модели, будь то овечка или аристократка, в мертвых фотореактивах зарождается жизнь.

Часть первая Физические основы

Глава первая

Задача

В первой части этой книги мы обсудим физические аспекты позирования модели перед фотоаппаратом. При позировании возникает много чисто механических вопросов. Их легче всего понять и решить, если взглянуть на них с объективной, безличной точки зрения.

Мы по привычке так склонны обращать внимание на личностные и эмоциональные качества модели, что нам довольно трудно отнестись к ней просто как к объекту съемки. Личность и чувства, безусловно, важные компоненты художественного представления, но на этом этапе лучше абстрагироваться от этих понятий. Ведь они могут проявиться только на подходящей пластической основе. До тех пор пока тело не станет служить правильной пластической основой, бесполезно продвигаться вперед.

Механистический подход

Забавный объект, изображенный на рис. 1, – это гибко сочлененный деревянный манекен, которому можно придать любую позу. В отсутствие живой модели художники используют такую фигурку для проверки и изучения поз.



Рис. 1

В соответствии с задачами первой части этой книги мы будем относиться к нашей модели Мэри Джонс, как к манекену. Пусть более точно сочлененному, но все равно требующему только механической установки. Пока все части тела Мэри не займут отведенные им места, она точно так же дезорганизована, как деревянный манекен. Нам сейчас абсолютно безразлично, что при этом Мэри думает и чувствует, – важны только положение и пластические соотношения частей ее тела. Базовые ошибки, возникающие при позировании, никак не связаны с выражением чего-либо, они – просто следствие неверной постановки модели и нарушения соотношения частей ее тела.

Как не надо

Изучение пластических соотношений тела будет вестись с позиций «как не надо»; мы будем говорить об ошибках, которых необходимо избегать. Причина такого подхода ясна и имеет под собой основания.

Изменчивость человеческого тела бесконечна. Работая с одной и той же моделью в течение двух дней, практически невозможно воспроизвести одну и ту же позу дважды. Применение какого-то устоявшегося «правильного» набора поз не-

пременно ограничивает способность художника разбираться в пластических возможностях человеческого тела.

Ошибки позирования, напротив, зачастую очевидны, их легко определить, классифицировать и использовать для логического подхода к проблеме. Указывая на ошибки, мы опираемся на эталоны классического изобразительного искусства, основанные на общепризнанных традициях изящества и гармонии.

Как будет показано ниже, ошибки весьма разнообразны. Очевидно, что на практике достаточно трудно избежать всех ошибок по крайней мере при определенных условиях работы. Стремление исключить одни ошибки может привести к появлению других. Кроме того, возможны случаи, о которых будет сказано далее, когда определенные ошибки делаются намеренно, для усиления эмоционального эффекта.

Следует также сразу усвоить, что хотя все перечисленные ниже ошибки и приводят к плачевным результатам, но не все они одинаково серьезны.

В общем случае существуют ошибки двух типов. Первые нарушают основные законы пластики, их нельзя допускать ни в коем случае. Вторые привносят в изображение раздражающие моменты, поэтому их тоже желательно не делать, но порой они неизбежны. Если такие огрехи не очень заметны и не слишком многочисленны, с ними можно мириться.

Мы рассмотрим пластические возможности различных частей тела и укажем на ошибки, возникающие при позировании. В шестой главе мы классифицируем эти ошибки в соответствии с приведенными соображениями.

Исправление ошибок

Процесс фотографирования делится на три этапа, на которых можно выявить и исправить либо уменьшить ошибки позирования:

позирование;

проверка контрольных отпечатков;

печать, во время которой можно управлять экспозицией или использовать другие приемы.

1. Большая часть работы приходится, естественно, на позирование как с точки зрения создания пластической композиции, так и для исправления ошибок.
2. Ошибки, не замеченные при съемке, зачастую шокируют своей очевидностью на контрольных отпечатках. Если ошибка явная и серьезная, особенно если она относится к упомянутым выше ошибкам первого типа, контрольный отпечаток надо признать негодным и выкинуть.
3. Замеченную на контрольном отпечатке ошибку можно иногда исправить при печати, используя специальные методы. Например, к таким ошибкам относятся так называемые «ловушки». Применение бромомасляной печати* позволяет исправлять большее количество ошибок и даже некоторые структурные нарушения.

Освещение и строение тела

Нужно сказать несколько слов о проблеме освещения. Хотя, строго говоря, освещение и позирование относятся к разным категориям, но они так взаимосвязаны, что лучше рассматривать их вместе. Некоторые из обсуждаемых далее ошибок – по сути ошибки освещения.

Неверно выставленное освещение и плохое позирование схожи в том смысле, что они нарушают основное пластическое строение тела человека. Даже великолепное эффектное освещение не спасет плохую позу, а хорошие поза и строение тела могут быть безнадежно испорчены неверным освещением**.

Освещение, называемое в этой книге «базовым светом», рассматривается как стандартное. Основная доля в нем приходится на рисующий свет. Мы также обсудим использование динамического и моделирующего света.

* Бромомасляная печать – это один из старых фотографических процессов, очень популярный у пикториалистов с первой половины XX века. Применение бромомасляной печати позволяет получить очень мягкие отпечатки, чем-то похожие на живопись. Технология зародилась во второй половине XIX века. Доступность ее возросла после опубликования Роулинсом (G .E. H. Rawlins) в 1904 г. статьи об этом процессе и работы Уолла (E. J. Wall) в 1907 г. о возможности использования при этом увеличителя. Технология исключительно трудоемка и включает засветку светочувствительного слоя, промывку его в воде и нанесение специального красителя. Невозможно получить два одинаковых отпечатка.

** См. третью главу этой книги.

Глава вторая

Голова и лицо

Человеческое тело построено из взаимодействующих частей. Лучшая поза – та, при которой наиболее полно раскрывается их соотношение и сочленение.

Человеческая голова – не яйцо, хотя многие безответственные рисовальщики стремятся придать ей эту форму. Голова, скорее, выгнутый параллелепипед, поддерживаемый мышечной колонной шеи. На правильно выполненной фотографии головы четко определяются образующие голову плоскости и переходы между ними (рис. 2). Из-за неверно выбранного угла съемки строение головы может быть нарушено или искажено, а из-за ошибок в ретушировании или из-за расфокусировки голова может казаться маской из теста или ватным шариком.

Голова интересует художников-пикториалистов как элемент строения тела. Поэтому они рассматривают и представляют ее с разных сторон и под разными углами. Портретиста, однако, прежде всего интересует фронтальная плоскость головы – фасад – то есть собственно человеческое лицо. Эта плоскость делится на структурно взаимодействующие меньшие плоскости. Лучший фотопортрет тот, в котором наиболее четко и выразительно показано строение лица. Плохие портретисты всегда так или иначе его нарушают.

Ракурсы

Голова поворачивается влево и вправо примерно на 120°. Она может также наклоняться влево, вправо, вперед или на-

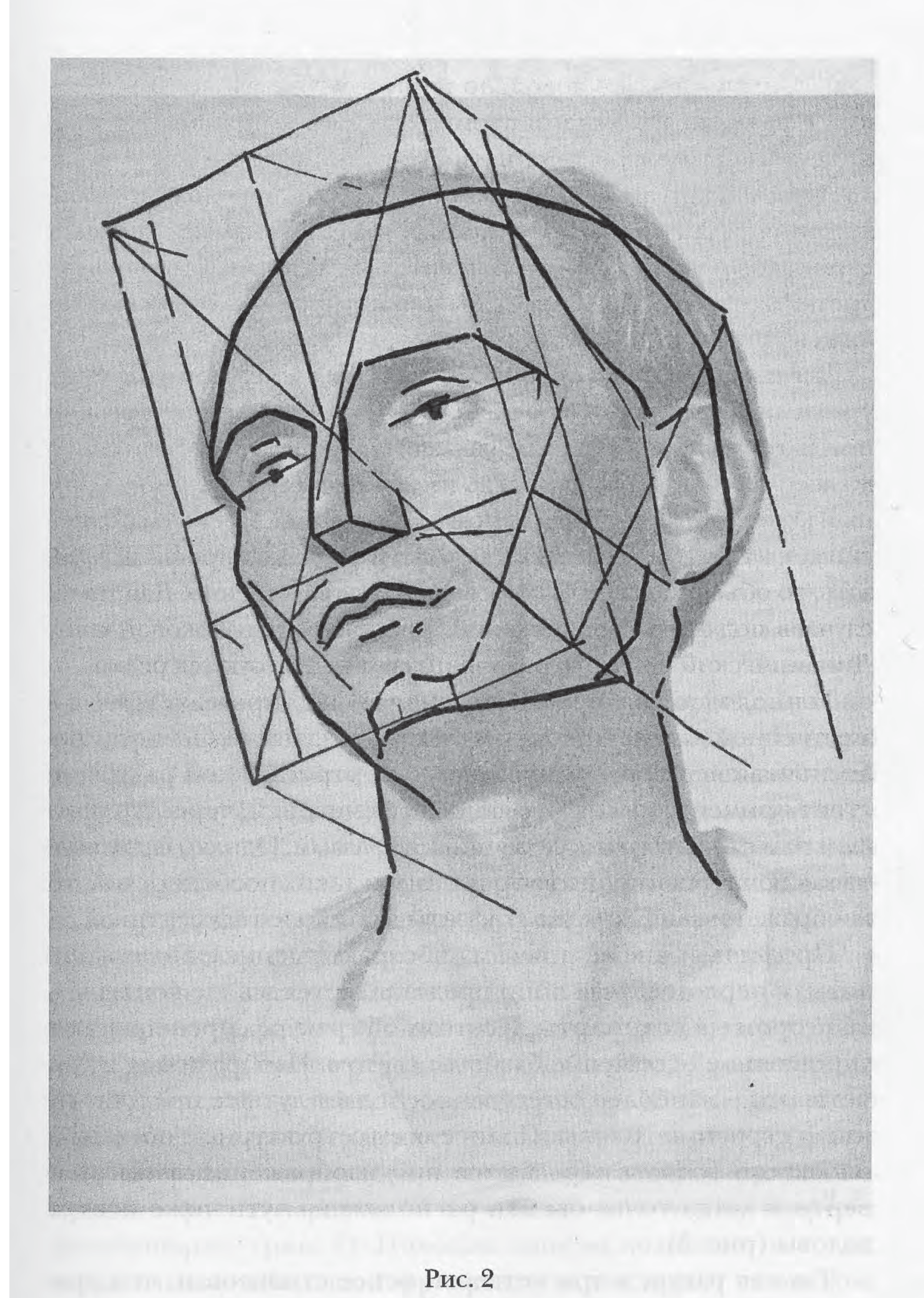


Рис. 2

Рис. 3

зад, т. е. двигаться в довольно широком диапазоне. В сочетании с различными углами съемки это дает художнику неограниченные возможности при изображении головы.

Для стандартных портретов чаще всего используются положения от анфас до профиля и множество промежуточных вариантов в три четверти. В некоторых художественных портретах этот диапазон может быть расширен «за профиль» до вида в три четверти сзади.

Для изображения в профиль, очевидно, необходимо наличие у модели интересного профиля. Если вы делаете фотографию не для того, чтобы польстить заказчику, профиль необязательно должен быть прекрасным, ведь именно необычный, своеобразный контур может стать центром изображения. Поскольку фотоснимок в профиль делается для того, чтобы этот профиль показать, то объект должен быть освещен соответственно. Для таких случаев подходит заполняющий, рисующий или боковой свет. Динамический или моделирующий свет используются редко.

Точно так же выбор изображения анфас определяется художественной задачей фотографа. При создании обычного, более или менее приукрашивающего портрета такой ракурс не стоит применять к лицам с явной асимметрией, чересчур круглым или с близко расположенными глазами. Однако если задача заключается именно в утрировании таких особенностей, то изображение анфас может оказаться наиболее эффектным.

Профиль и анфас – весьма абстрактные, условные варианты: в первом случае лицо представляется в виде контура, а во втором – в виде карты. Поэтому оба ракурса предполагают упрощенное освещение базовым светом. Изображение в три четверти – наиболее естественное и дает лучшее представление о строении головы. Полнее всего структурные объемы и плоскости головы передаются при изображении в три четверти и когда точка съемки расположена чуть ниже центра головы (рис. 3).

Так как ракурс в три четверти менее стилизован, чем профиль или анфас, а также потому что он отчетливей выделяет структурные составляющие лица, он чаще требует применения пластического или динамического света.



Рис. 4



Рис. 5

Ошибка, часто допускаемая при фотографировании головы в три четверти, – это прерванный профиль. Прерванный профиль получается, когда кончик носа совпадает с линией щеки, чуть-чуть не доходит до нее или чуть-чуть выходит за ее пределы (рис. 4), контур становится нечетким. Линия щеки должна либо оставаться явно нетронутой (рис. 5), либо отчетливо прерываться. Дальний от фотоаппарата глаз тоже может прервать профиль. Угол расположения головы следует выбирать так, чтобы дальний глаз был либо явно виден, либо целиком скрыт. Старайтесь также не делать снимков, на которых сильно выступающие ресницы или небольшой фрагмент глаза находятся сразу за переносицей (рис. 4). Чтобы правильно отобразить дальний глаз на снимке в три четверти, когда нос явно прерывает линию щеки, иногда достаточно приподнять немного фотоаппарат либо чуть наклонить голову вперед к фотоаппарату (рис. 6). Похожая ошибка возникает и тогда, когда слишком большой фрагмент уха выступает за виском. Этот изъян иногда можно убрать на отпечатке, но все же лучше расположить голову так, чтобы ухо было либо видно целиком, либо не видно совсем.



Рис. 6

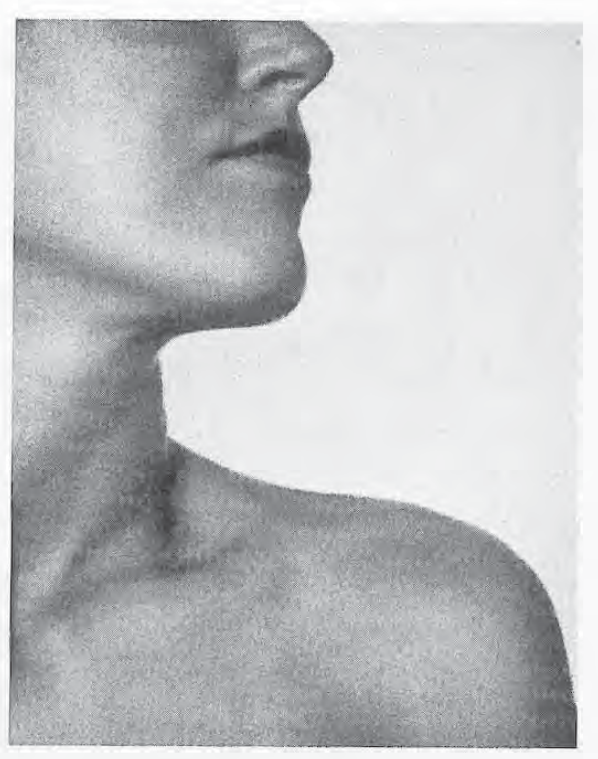


Рис. 7

Примеры прерванного профиля можно нередко увидеть на картинах Гольбейна и других известных мастеров. То есть может показаться, что использование такого угла вполне обоснованно. На самом деле художники могут изменять перспективу и пропорции, сводя к минимуму нежелательные эффекты. В фотографии же прерванный профиль почти всегда непривлекателен.

Другая ошибка, нередко появляющаяся при изображении в профиль, – так называемый «слепой мешок». Он может возникнуть, когда подбородок сильно повернут в сторону плеча, параллельного фотоаппарату, а фон при этом хорошо освещен. «Слепой мешок», скорее всего, получится при боковом или полубоковом освещении, но может также появиться и при базовом. При этих видах освещения между плечом и подбородком образуется нарочито выделяющаяся яркая область (рис. 7). Ее яркость усиливается окружением темных объемов подбородка и плеча. Когда мы смотрим на такую фотографию, взгляд сразу устремляется к слепому мешку, и его трудно перевести на что-либо другое. Эта ошибка тесно связана с другой – «ловушкой», которую мы будем рассматривать в следующей главе.



Рис. 8



Рис. 9

Если вы заметили «слепой мешок» только на контрольном отпечатке, в большинстве случаев эту ошибку можно нейтрализовать при дальнейшей печати, просто затемнив эту область.

В свободном и спокойном состоянии голова обычно балансирует на шее. Наклон головы вправо или влево, вперед или назад предполагает движение или действие. Положение анфас по смыслу обычно формально и действия не предполагает. Поэтому, когда голова находится в покое и плечи расположены ровно, голова не должна быть наклонена в сторону. На рис. 8 наклон головы явно не соответствует идее изображения. При таком варианте изображения даже небольшие отклонения от вертикали выглядят неестественно.

При печати таких портретов как, например, на рис. 9, всегда желательно убедиться, что вертикальная ось головы параллельна границе изображения. Однако если портрет живо отображает движение или предполагает наличие сюжета, обычно требуется, чтобы голова была наклонена. Обратите внимание, как наклонена голова на рис. 10 («Овеваемая ветром»), хотя это изображение анфас. Экспрессия, завитки волос – все требует наклона головы. Если эту фотографию скадрировать, рас-



Рис. 12



Рис. 13

положив голову вертикально, она сразу станет неподвижной и неприятной, и при этом будет потеряна женственность

Наклон головы всегда необходимо скомпенсировать, подняв плечо, в сторону которого сделан наклон. «Овеваемая ветром», а также рис. 11 демонстрируют такое компенсирующее движение плеч. Если поднять противоположное плечо модели, что нередко делают недостаточно профессиональные фотографы, это усилит ощущение несбалансированности (рис. 12), будет казаться, что модель хочет уйти из картинки.

Модели, неумело старающиеся изобразить скромность, зачастую поджимают подбородок и наклоняют голову вперед к фотоаппарату. Другие же, пытаясь показать пресыщенность или надменность, наоборот, выставляют вперед и запрокидывают голову. Усилия первых приводят к видимому увеличению надбровных дуг, а вторых – к заметному увеличению челюсти (рис. 13 и 14). В каждом случае возникает досадное искажение перспективы, а этих эффектов, если только они не требуются специально, лучше избегать.

Опущенная голова при изображении в профиль или в три четверти, особенно при опущенных глазах, почти всегда вы-



Рис. 10. Уильям Мортенсен. Овеваемая ветром



Рис. 14



Рис. 15

глядит неинтересно. Для такой позы существует только одно оправдание – изображение скромности. Даже если по замыслу фотография должна изображать глубочайшее горе или уныние, лучше расположить голову прямо, как, например, на картине Ecce Homo («Се человек!») итальянца Рени Гвидо.

Любимый трюк неопытных моделей – сильное запрокидывание головы. Такая поза, по их представлению, добавляет им обаяния и очарования. Но на самом деле при изображении анфас она вообще неприемлема: при этом, как мы уже знаем, выпячивается челюсть. При изображении в профиль или в три четверти запрокидывание головы следует использовать с осторожностью, потому что оно часто придает снимку излишнее напряжение или мелодраматизм (рис. 15).

Индивидуальные черты и детали

В общем случае глаза должны быть устремлены туда же, куда повернута голова (рис. 5). Если при изображении головы в профиль или в три четверти глаза действительно смотрят в



Рис. 11

направлении поворота головы, то кажется, что они развернуты от камеры больше, чем лицо. Сгладить это ощущение можно, если модель немного скорректирует направление взгляда, чуть повернув глаза в сторону фотоаппарата. Слишком повернутые глаза, когда сильно выделяются белки, ассоциируются с подозрительностью, завистливостью, заигрыванием или страхом. Такое восприятие не должно возникать, если, конечно, оно не является целью (рис. 16). В портретах обычно важно показать глаза, но там, где главное – пластика тела, особенно при изображении обнаженной натуры, зачастую стремятся к обезличенности, которая достигается при опускании глаз.

Если глаза чрезмерно выпуклые, не стоит показывать их так, чтобы они смотрели прямо в фотоаппарат, если только вы не стремитесь к особому художественному эффекту, например, комическому или трагическому. Глаза выглядят менее выпуклыми, если снимать лицо в три четверти с опущенными веками, а также если приподнять передний осветитель на 30–40 см. Этот прием позволяет создать более темные тени под бровями, что увеличивает кажущуюся глубину орбит.

Проблемы другого рода возникают в случае узких, раскосых глаз. Часто это проблемы психологического характера, поскольку люди с таким разрезом глаз, как правило, скромны и застенчивы, и сужение глаз – это их защитная реакция на непривычный вид студии, особенно если они попали туда впервые. Таких моделей надо подбодрить и подвести их к позированию как можно более непринужденно и дружелюбно. В общем случае глаза такого типа приятнее смотрятся при съемке анфас. Голова должна быть чуть-чуть опущена, взгляд направлен немного выше фотоаппарата. Наилучшее освещение создается заполняющим светом, сдвинутым на 20–40 см в сторону от центральной линии, чтобы не светить модели прямо в глаза.

Слишком сильный наклон головы назад при съемке анфас или в три четверти приводит к очень невыгодному изображению носа. Ноздри становятся похожими на пещеры и сильно выделяются на фотографии (рис. 14). К сожалению, такие позы характерны для арт-фотографии определенного типа, когда модель выражает какие-то невообразимые эмоции.

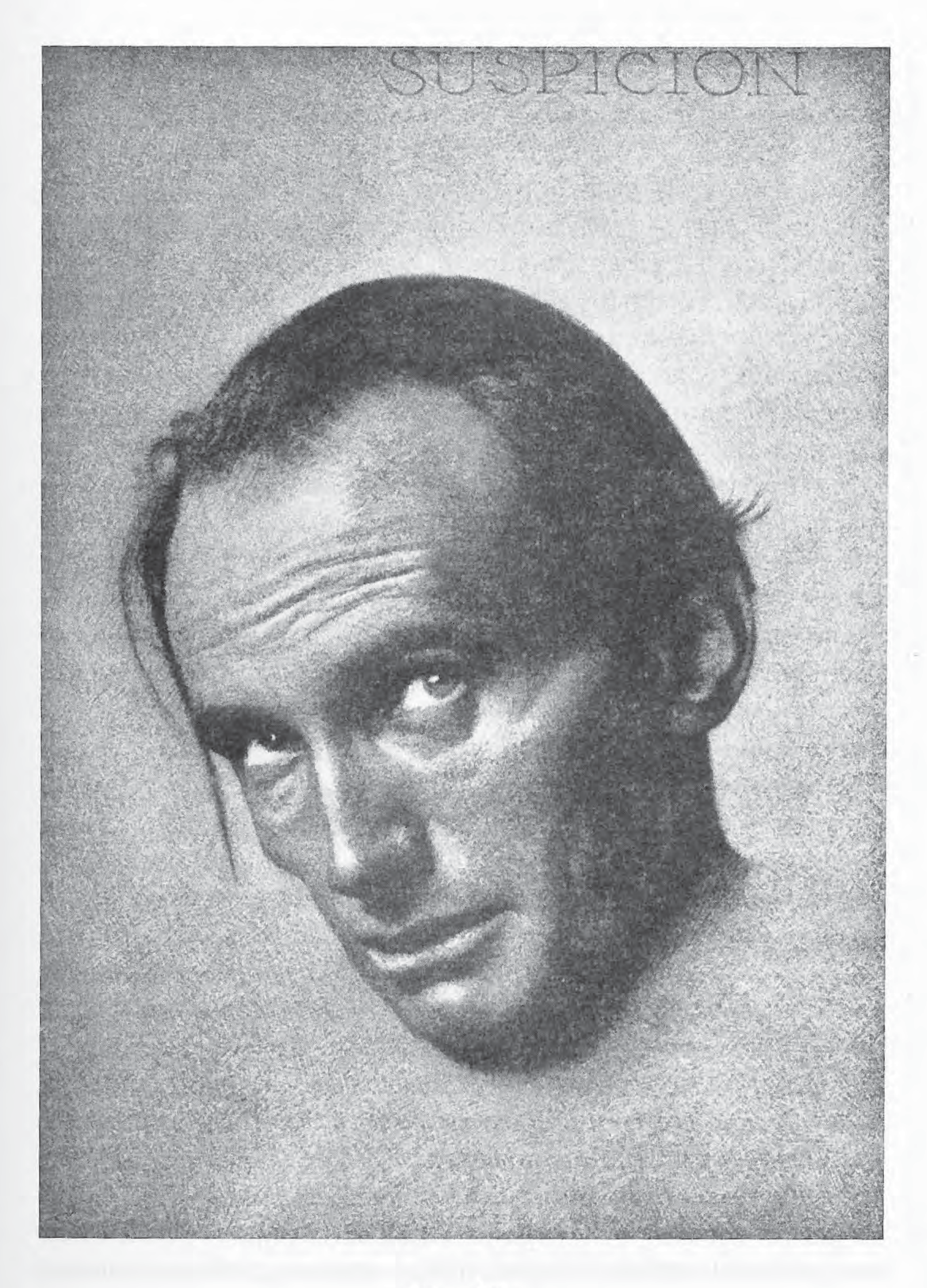


Рис. 16

По-видимому, даже не стоит упоминать, что носы странной формы не следует изображать в профиль, если, конечно, такой показ не является истинной целью фотографии. Разумеется, такие носатые персонажи как, например, Сирано де Бержерак, просто требуют изображения в профиль, подчеркивающего их индивидуальность.

Большие оттопыренные уши – характерная забавная деталь у многих малышей. Безумно любящим мамашам, однако, уши их отпрысков зачастую кажутся маленькими, в форме раковины. Поэтому фотографам вряд ли стоит усердствовать в выделении таких деталей. Выдающиеся уши, естественно, более заметны при съемке анфас, особенно при низком расположении фотоаппарата, или если голова модели отклонена назад. Если все же съемка анфас необходима, можно заметно снизить акцент на уши, приподняв фотоаппарат. Даже легкий поворот головы в сторону заметно уменьшит объем ушей, а при съемке в три четверти уши, хотя и не будут похожи на раковины, уж точно не покажутся оттопыренными.

Пожилые женщины с несколькими подбородками и нависшими челюстями – самая мучительная проблема для фотографа. Многие из них, тщательно рассматривая себя в зеркало, обнаружили, что если поднять голову вверх, то количество подбородков уменьшится, а часть морщин на шее разгладится. Поэтому, позируя, они непременно стараются прибегнуть к этому удачному, по их мнению, приему. На самом деле достигается прямо противоположный эффект. Выпяченный подбородок выглядит более крупным и тяжелым, чем на самом деле, вдобавок безжалостно проявляются все шейные складки и нависшие челюсти. Да и ноздри при такой позе выглядят, как конские, о чем уже говорилось выше.

В действительности модели с проблемами такого рода надо посоветовать держать голову просто прямо, не убирая и не выпячивая подбородок. Поднимите фотоаппарат выше лица модели на 30–40 см. Потом велите объекту наклониться в поясе немного вперед и чуть-чуть приподнять голову. На фотографиях, сделанных под таким углом, тяжеловесность нижней части



Рис. 17



Рис. 18

лица заметно уменьшается. К тому же при наклоне вперед туловище объекта выглядит менее громоздким. При съемке тучных, дородных людей описанный выше метод дает наиболее выигрышный эффект. На рис. 17 человек показан таким, каков он «на самом деле», фотоаппарат расположен на уровне головы. Рис. 18 – фотография, сделанная приподнятым фотоаппаратом при легком наклоне объекта вперед.

Этот метод можно применить и при слабом или чрезмерно крупном подбородке. Если подбородок маловат, надо опустить фотоаппарат, одновременно приподняв или слегка отклонив назад голову модели. Для выступающего подбородка и грубой челюсти применяется обратный маневр: поднятие фотоаппарата и легкий наклон вперед.

Человеку с короткой поджатой верхней губой улыбка никогда не добавит очарования. Антипатичность изображения усиливается с появлением складок на подбородке. Такие лица лучше всего снимать без улыбки, в три четверти и с приподнятым подбородком. Красивая улыбка получается при верхней губе достаточно большой длины.

Бывают улыбки...

Улыбка – кратковременное, мимолетное выражение лица, и от фотографа требуется особое искусство, чтобы его поймать. Большинство улыбок на фотографиях оставляют такое же впечатление гротеска и напряженности, как снимки идущих людей с одной ногой, навечно застывшей в воздухе. Напротив, приятную и подкупающую своим очарованием улыбку можно встретить крайне редко. Тем не менее нас, фотографов, со всех сторон окружают, осаждают и бомбардируют улыбками. Гектары блестящей слоновой кости наступают на нас с афиш, газет, экранов кинотеатров, рекламных листовок и плакатов на заборах.

Улыбки на фотографиях можно разделить на четыре категории, из которых лишь одна выглядит приемлемо.

Во-первых, это та улыбка, которую можно назвать «жужжащей». Я не показываю на фотографии улыбку этого типа, так как тысячи ее примеров можно найти в иллюстрированных журналах и рекламе зубной пасты. Она насильственная и безрадостная – настоящий парад резцов и клыков.

Во-вторых, вымученная улыбка. Она тоже достаточно известна и не нуждается в демонстрации. Она получается, когда фотограф настаивает на улыбке, и измученный объект в конце концов сдается, поднимая верхнюю губу в безразличной гримасе, не скрывающей затаенную в глазах обиду.

Третий тип – это улыбка солнечного сплетения. Да-да, по аналогии с известным выражением «смех до колик в животе» она может быть названа «улыбкой до колик в животе». Эта улыбка, в отличие от описанных выше, естественна и спонтанна, она есть выражение животной радости (рис. 19). При работе с энергичной, полной энтузиазма моделью такой улыбки достаточно легко добиться. К сожалению, хоть эта улыбка действительно спонтанная и искренняя, ее чрезмерность и неожиданность придают ей сходство с «жужжащей» улыбкой. Ей до обидного не хватает сдержанности и контроля, так необходимых при художественном представлении.



Рис. 19

Наконец, это управляемая улыбка. Физически она выражает себя в нужных рамках (рис. 20). Действительно ли у модели радостное настроение или нет, в данном случае неважно. Что по-настоящему важно, так это то, что выражение лица воспринимается зрителем как спонтанное и радостное и не разрушает фотографию своей вымученностью.

Улыбку в качестве изобразительного элемента следует использовать весьма умеренно. Даже самая привлекательная улыбка быстро приедается. Однообразность выражения вызывает поначалу пассивное неприятие, потом активное возмущение. Важно, что на картинах великих мастеров прошлого улыбки, конечно, появлялись, но не часто. Голландский живописец Франс Халс чаще других художников изображал улыбки, но всегда был очень осторожен и сдержан, не давая им выйти за определенные рамки. Знаменитая улыбка Моны Лизы кисти Леонардо да Винчи написана с такой исключительной сдержанностью, что некоторые даже сомневаются, есть ли она на самом деле.

Комбинации ошибок

До сих пор мы по отдельности рассматривали ошибки и искажения, возникающие при фотографировании лица. К большому сожалению, ошибки часто появляются группами. Это очень усложняет задачу их исправления. Ну что поделаешь, – думает уставший фотолюбитель – если вдавленный подбородок объекта требует, чтобы голова была отклонена от фотоаппарата, огромные челюсти, наоборот, требуют, чтобы голова была наклонена к фотоаппарату, выступающие уши не допускают съемки анфас, а фантастический нос и помыслить не позволяет о профиле? Не эти ли вопросы – основная причина ранней смерти фотографов?

Найти полностью удовлетворяющие позу, положение фотоаппарата и свет, чтобы нивелировать влияние всех этих аспектов, без сомнения, невозможно. В тех случаях, когда фотограф сталкивается с одной из причудливых шуток природы, наиболее разумное и, в конце концов, наиболее экономичное решение – сделать большое количество снимков, не менее шестидесяти. В них надо перепробовать все обоснованно возможные варианты поз, углов съемки, одежды и освещения. Тогда фотограф может справедливо надеяться, что случай, так сильно поработавший над этим объектом, вдруг поможет получить один-два приемлемых снимка.

Болезненные моменты

Большинство моделей, оказывается, очень сильно заботит какой-то один изъян их внешности, который они непременно будут пытаться скрыть и против появления которого на фотографиях они будут сильно возражать. Со временем фотограф заметит, что с точки зрения чувствительности к несовершенствам внешности между мужчинами и женщинами есть огромная разница. Женщин, как правило, больше заботят недостатки общего характера или изъяны телосложения. Верно и обратное: они могут откровенно гордиться тем, что они считают своими телесными достоинствами: тонким профилем или



Рис. 20

красиво очерченными плечами. Мужчин же, наоборот, редко волнуют общие недостатки телосложения. Но они порой оказываются очень щепетильны в таких деталях, как незначительные признаки возраста и увядания.

Для женщин наиболее огорчительный порок внешности, который они сильнее всего боятся показать на фотографиях, – полнота. От ужаса они готовы пойти на чрезвычайные и порой неразумные меры по устранению видимой полноты. Для мужчин такой наиболее чувствительный дефект – лысина.

Скудость растительности можно до некоторой степени скомпенсировать при печати, используя апертурную доску. При помощи дополнительной экспозиции вдоль границы волос эту границу можно немного сдвинуть вниз.

Прическа

Укладка волос, безусловно, относится к проблемам физической подготовки к съемке. Множество фотографий, приемлемых по всем другим параметрам, было испорчено из-за оплошностей при выборе прически. Прическа должна соответствовать анатомической структуре головы или даже улучшать ее. Все, что противоречит этой структуре или принципиально нарушает очертание выпуклых контуров черепа, считается, неверным. Ошибки парикмахеров чаще всего возникают из-за непонимания того, что форма прически должна соответствовать симметрии лица. Что бы ни диктовала изменчивая мода, женские волосы никогда, по крайней мере для портретных снимков, нельзя укладывать слишком неравными объемами по обе стороны головы (сравните рис. 21 и рис. 28). Несомненно и понятно, что присутствие элементов движения на снимке позволяет использовать несбалансированное распределение волос (см., например, рис. 10 «Овеваемая ветром»). Фотографируя людей, которые явно получились бы лучше анфас, фотографы часто вынуждены использовать ракурс в три четверти только для того, чтобы скрыть раздражающую несбалансированность прически.

Если волосы модели черные или просто темные, нужно позаботиться о том, чтобы они не образовывали больших объ-



Рис. 21



Рис. 22

емов, иначе на снимке появятся слишком обширные темные области. Темные элементы снимка надо рассматривать как приправу – необходимую и подчеркивающую при умеренном использовании, вредную и губительную в больших дозах.

Размеры прически не должны преобладать над видимым размером шеи (рис. 22). Это особенно опасно, если волосы темные. Светлые волосы смотрятся не такими тяжелыми.

Следует упомянуть и о противоположной опасности. Крупные женщины ошибочно предпочитают облегающие прически. Вместо того чтобы уменьшить размеры лица, как они надеются, такая укладка волос дает прямо противоположный эффект. Компактная облегающая прическа подчеркивает объем лица, и модель на фотографии получается похожей на Шалтай-Болтая в парике (рис. 23). В общем, крупные женщины лучше выйдут на снимке, если распустят волосы и сделают края прически более мягкими (рис. 24).

Кажущаяся форма и пропорции лица очень сильно зависят от прически. Неверно выбранная прическа подчеркивает недостатки лица. С другой стороны, недостатки можно сделать незаметными, выбрав компенсирующую их причес-



Рис. 23 Рис. 24

ку. Можно варьировать прическу, исходя из желания портретиста художественными средствами подчеркнуть те или иные особенности лица.

Лицо кажется шире, если прическа:

1. Покрывает шею.
   При изображении анфас прическа видна с обеих сторон шеи, что заставляет взгляд перемещаться горизонтально с одной темной массы на другую. Такое акцентирование горизонтали делает шею короче, а лицо шире (рис. 25);
2. Открывает уши.
   Горизонтальные движения глаз при переводе взгляда с одного уха на другое, как уже говорилось, визуально расширяют лицо (рис. 26);
3. Закрывает лоб.
   Челка и зачесанные на лоб волосы хороши на высоком или выпуклом лбу и совсем не подходят широкому лицу (рис. 27);
4. С центральным пробором.
   Он подчеркивает ширину лица и больше подходит узким лицам (рис. 28).



Рис. 25



Рис. 26

Лицо выглядит длиннее, если:

1. Локоны лежат на щеках (рис. 29);
2. Волосы убраны со лба в узел (рис. 30);
3. Сделан высокий боковой пробор (рис. 31).

Следует отметить, что светлые волосы обычно делают лицо немного шире, тогда как темные – немного уже. Поэтому описанные выше приемы расширения лица наиболее эффективны при светлых волосах. Приемы сужения лица лучше работают, если волосы темные.

При изображении в профиль, если нос великоват, необходимо позаботиться о том, чтобы узел, в который собраны волосы, не оказался прямо напротив носа. При таком положении узел притягивает внимание к носу и, следовательно, зрительно удлиняет его (рис. 32). Точно так же, если подбородок слишком выступает, не следует подчеркивать это, расположив волосы низко на шее.

Если возможно, посоветуйте модели не делать завивку непосредственно перед позированием. На снимке свежая завивка выглядит утрированно, а волосы кажутся грубо-металлическими.



Рис. 27



Рис. 28

Если волосы модели вьются, необходимо расположить их поближе к шее. Иначе между шеей и волосами может проглянуть светлый фон – этакая чужеродная белая заплатка. Эта ошибка сродни «ловушке», о которой будет говориться в следующей главе, и она усиливается при освещении под углом (рис. 33).

Кожа

Есть одна очень существенная проблема, имеющая отношение, строго говоря, не к позированию, а к гриму (подробнее о нем в восьмой главе). Это гладкая белая кожа. С такой кожей фотографу очень трудно работать, потому что она не позволяет получить рельефа при ярком свете и теплоты – при приглушенном. Для фотографирования наиболее удачный вариант – относительно темная оливкового цвета кожа, содержащая достаточно жира для получения отблесков в освещенных областях. Если модель имеет гладкую белую кожу, лучше всего намазать ее небольшим количеством кольдкрема так, чтобы не слишком проявлялась сальность, но чтобы рельеф все-таки был заметен.



Рис. 29



Рис. 30





Рис. 31



Рис. 32



Рис. 33



Рис. 34

Уродование светом

Основы хорошего позирования – это грамотное использование пластических свойств человеческого тела, демонстрирующее взаимоотношение и соединение его частей.

При неудачном позировании эти структурные взаимоотношения могут оказаться невыявленными, искаженными или противоречивыми.

Причиной грубого искажения строения тела может стать и плохое освещение. Прекрасно сложенное тело при резком боковом свете может выглядеть, как нагромождение крутых подъемов и резких пещерообразных углублений. Лицо может быть иссечено тенями так, что покажется изувеченным (рис. 34). «Уродование светом» – еще не самое сильное выражение, которым можно назвать такие безобразия. Подобные искажения не просто встречаются, а часто даже предлагаются в качестве образцов хорошей фотографии в журналах и на выставках.

Заполняющий свет выявляет базовую структуру. Моделирующий свет, в соответствии с названием, дополнительно выделяет



Рис. 35

пластические особенности. Динамический свет из-за создаваемого им сильного контраста требует большей осторожности в применении, так как несет в себе опасность нарушения строения.

Шея

Шея обычно немного наклонена вперед (рис. 35). Движение головы вперед или назад происходит за счет перемещений шеи между черепом и верхним позвонком и не влияет на этот наклон. При съемке в профиль наклон должен быть сохранен. Вертикальная шея без наклона создает ощущение, что объект находится в опасности или падает назад (рис. 36).

Сильный поворот головы в сторону создает в пространстве между срединной и трапециевидной мышцами на соответствующей стороне шеи последовательность складок, обычно очень уродующих фотографию (рис. 37). Иногда такие склад-



Рис. 36



Рис. 37

ки намеренно подчеркиваются для создания конкретного образа (см., например, рис. 38 «Анна Клевская»*), но в общем случае их лучше избегать. Проще всего избавиться от складок, если голову не поворачивать слишком сильно в сторону плеча. Другой способ – поднять ближнее к фотоаппарату плечо так, чтобы скрыть уродливые морщины (этот прием подробнее обсуждается в следующей главе).

Шея лучше всего выглядит, если голова слегка повернута в сторону. Такой поворот хорошо показывает красивую длинную линию грудинно-ключично-сосцевидной мышцы (рис. 39).

При изображении головы в профиль или полупрофиль, когда шея становится важной частью изображения (например, на рис. 35), наилучший результат обычно достигается при легком наклоне головы в сторону фотоаппарата. При таком наклоне сохраняются правильные пропорции шеи и головы. Если же голова повернута, но не наклонена, то создается ощущение, что лицо отклоняется от фотоаппарата, к тому же в этом случае шея и линия челюсти выделяются слишком сильно (рис. 40).

* Сравните с портретом Ганса Гольбейна младшего «Портрет Анны Клевской».



Рис. 38 . Уильям Мортенсен. Анна Клевская



Рис. 40

Два способа работы с искажениями

Фотографа часто мучают две проблемы. Первая – это тщеславие его моделей. Вторая – удручающее число отклонений от идеала: прищуренные или выпученные глаза, вздернутые или горбатые носы, оттопыренные уши, выступающие челюсти, отсутствующие подбородки и тысячи более мелких дефектов. Примирение тщеславия с дефектами – сложная задача.

Существует два способа работы фотографа с недостатками и несоразмерностями структуры лица. Первый – это компенсация недостатков. Второй – это их принятие и использование. Первый способ основан на приукрашивании и предполагает точное следование принятым стандартам красоты. Поскольку такое приукрашивание часто становится целью фотографа, в этой главе мы рассмотрели некоторые способы компенсации не слишком сильных отклонений от стандартов красивого лица.

Но если приукрашивание не является очевидной целью, отклонения эти лучше просто принять, чем стараться их скомпенсировать, потому что они зачастую могут стать основным достоинством удачной фотографии. Именно благодаря откло-



Рис. 39



Рис. 41

нениям от стандартов, а не слепому следованию им можно получить портреты большой художественной ценности. Акцент на таких явных искажениях всегда выделяет истинно творческую работу, потому что от коммерческих фотопортретов требуется преимущественно приукрашивание модели. Очень редко модели свойственна философская отрешенность, продемонстрированная Элбертом Хаббардом*, который так отозвался о своем гротескном портрете работы Родена: «Вот это настоящая голова Элберта Хаббарда, копию которой я ношу на своих плечах».

Если интересы фотографа не ограничиваются стандартными портретами, такой фотограф всегда будет стараться обнаружить и обыграть искажения. На рис. 17 и 18 было

* Элберт Хаббард (Elbert Green Hubbard, 1856–1915) – американский издатель, редактор и автор моралистического эссе «Послание к Гарсии».

показано, как можно скомпенсировать округлость и полноту лица, сделав его более похожим на стандартное. Если же рассматривать эту самую округлость как основную черту и попытаться сделать ее смысловым центром портрета, можно получить забавный в художественном плане результат (рис. 41). Здесь и поза, и угол съемки подчеркивают именно то, с чем велась борьба на рис. 18. Последний штрих был поставлен внесением искажений при печати, так называемым «местным удлинением»*.

* Местное удлинение – способ печати, при котором фоточувствительный материал изгибается для изменения пропорций изображения. Требует значительного диафрагмирования объектива увеличителя. Также легко реализуется в различных редакторах изображений, таких как Adobe Photoshop или Corel Photopaint.

Глава третья

Плечи, руки и кисти

Плечи

Плечи – это не просто места присоединения рук к туловищу. Сами плечи благодаря особому сочленению ключиц с грудиной очень подвижны и выразительны. Плечи можно согнуть вперед, выгнуть назад, поднять, опустить или вращать ими. Люди определенного темперамента и даже целые народы считают плечи самым выразительным элементом.

На снимках, кроме явно формальных парадных портретов, лучше не располагать плечи на одном уровне параллельно фотоаппарату. При развороте плеч на некоторый угол ближнее к фотоаппарату плечо должно быть приподнято (рис. 42). Когда ближнее плечо опущено (рис. 43), подчеркиваются недостатки шеи. Молодые девушки часто выглядят гораздо лучше при явно поднятом ближнем плече (рис. 39) – оно приближено к лицу и скрывает сухожилия шеи, обычно проявляющиеся при сильных поворотах головы.

Руки

Руки так подвижны, их пластические возможности столь многообразны, что нет смысла давать инструкции по их постановке. Однако именно подвижность рук порождает большое





Рис. 42

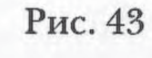
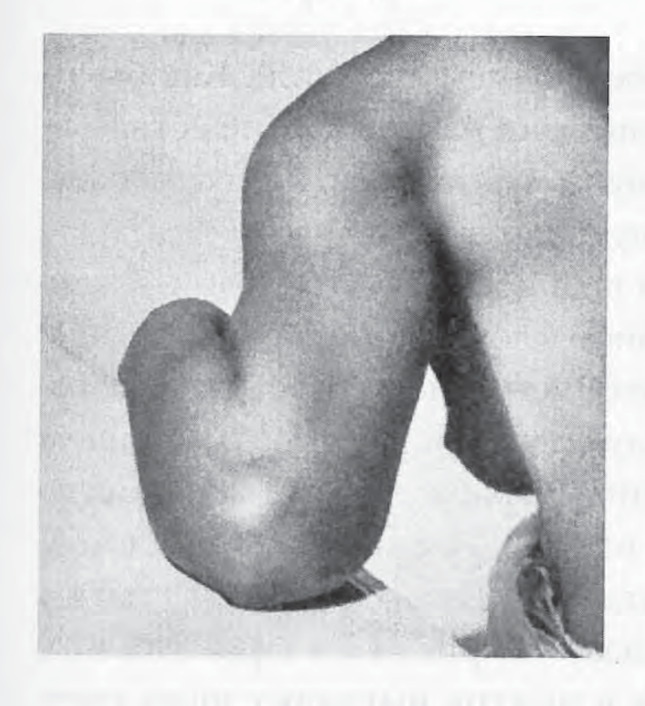


Рис. 43



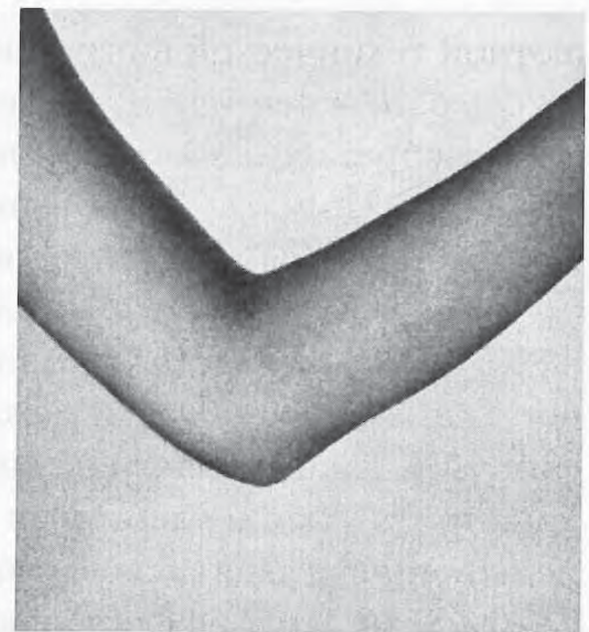


Рис. 44

Рис. 45

количество стандартных ошибок при позировании, о которых необходимо предупредить начинающего фотографа.

Избегайте чрезмерного укорачивания рук (рис. 44). Даже если вы не используете объектив с коротким фокусным расстоянием, такое искажение обычно выглядит некрасиво. Правда, живописцы барокко любили подобное укорачивание, но они могли проделывать это недоступными фотоаппарату методами. Более того, большинство их полотен привлекает, скорее, абсо-

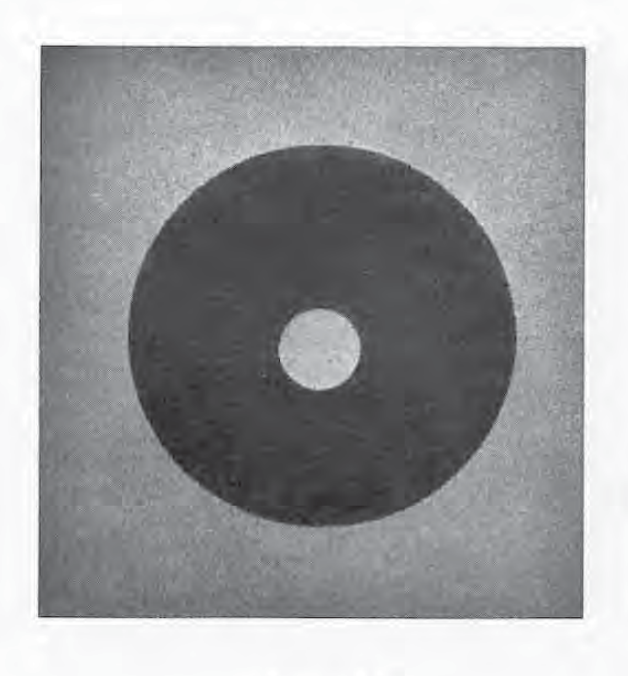


Рис. 47



Рис. 48

лютной технической виртуозностью, чем красотой. Как бы то ни было, перспективное укорачивание на снимках не есть признак изобретательности, потому что фотоаппарату все равно, какую руку снимать – укороченную или любую другую.

Избегайте прямых углов при позировании. Они могут возникать между рукой и туловищем либо в локтевом суставе (рис. 45).

При использовании светлого фона следует обращать особое внимание на области между согнутой рукой и туловищем (рис. 46). Такие области на снимке срабатывают, как «ловушки», притягивая и удерживая взгляд. Так как эти зоны очерчены, они выглядят более светлыми и агрессивными, чем на самом деле. Этот эффект показан на рис. 47. Обратите внимание, что маленький кружок в центре выглядит явно светлее области снаружи темного кольца. На самом деле яркость кружка и фона одинаковая. Если использовать локальное затемнение при печати или какие-нибудь иные способы затемнения, активность «ловушек» можно полностью устранить или по крайней мере значительно уменьшить. Заметьте, на рис. 48 внутренний кружок выделяется меньше и практически совпадает по яркости с внешней областью. На самом деле на этом рисунке внутренний кружок темнее фона.

При напряжении руки локтевой сустав может немного прогибаться внутрь. Такой изгиб (рис. 49), как правило, не-



Рис. 46

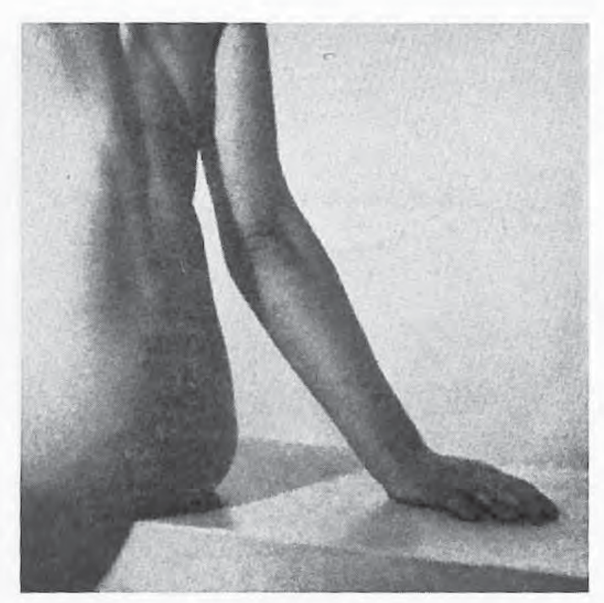


Рис. 49



Рис. 50



Рис. 51

красив, и его надо избегать. Кожа на локтевом суставе, особенно если речь идет о моделях зрелого возраста, весьма грубая и неровная. Это гораздо заметнее при выпрямленном локте и проявляется обычно при фотографировании со спины (рис. 49).

Старайтесь не обрезать руку в локтевом суставе какой-либо частью туловища, одеждой (рис. 50) или кадрированием. Иногда допустимо, чтобы самый кончик локтя выходил за границы



Рис. 52



Рис. 53

кадра (рис. 51), но в любом случае должна остаться достаточная часть руки, чтобы взгляд мог следовать за ее изгибом. Иногда, как на рис. 52, может казаться, что за кадр уходит одна рука, а появляется другая, – это всегда некрасиво. Похожая ошибка – когда рука как бы появляется ниоткуда (рис. 53), и зрителю непонятно, принадлежит эта рука модели или кому-то еще.

Еще одна оплошность – когда плечо спрятано за туловищем, и кажется, что предплечье таинственным образом растет прямо из живота (рис. 54).

Частая ошибка постановки рук обнаженных моделей – это «культя». Культя возникает, когда предплечье спрятано или почти спрятано за плечом (рис. 55). При таком положении локоть оказывается выставленным, а к нему ничего не прикреплено. Следует показывать достаточную часть предплечья, чтобы структура была очевидной и не возникало подозрений в ампутации.

Старайтесь исключить любые позы со скрещенными руками (рис. 56). Перекрещивания неэстетичны, сомнительны с точки зрения композиции и безусловно неуместны при изображении человеческого тела. Крест – это явное противостояние сил, не приводящее ни к какому положительному результату.

Если рука слишком сильно прижата к туловищу (рис. 57), то возникает уродливое утолщение плеча. Да и вообще следует избегать какого-либо сильного давления на тело.



Рис. 54

Рис. 55



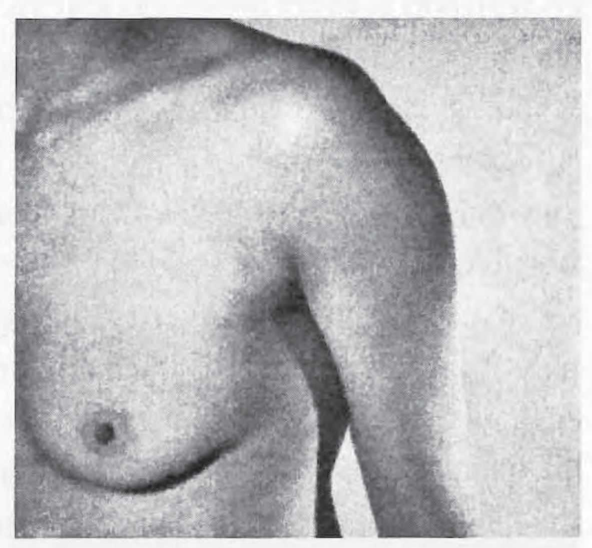




Рис. 56

Рис. 57

Кисти рук

Кисти рук – самая индивидуальная и выразительная часть тела после лица. Иногда, правда, если лицо совсем невыразительное или на нем застыло выражение стандартной миловидности, кисти рук могут выражать больше, чем лицо. Не проявившаяся иным образом красота может быть показана через кисти рук, и наоборот, правильно созданный лицом образ может быть разрушен бесформенными примитивными кистями рук.

О красоте иных кистей рук можно слагать легенды. Например, итальянская актриса Элеонора Дузе, возможно, лучше всего запомнилась благодаря неземной красоте и выразительности кистей ее рук в таких ролях, как слепая девушка в «Мертвом городе».

Влияние личности человека на кисти его рук столь сильное, что в примитивных сообществах кисти придавали особое мистическое и религиозное значение. В руках заключены особые загадочные силы. Возложением рук лечили болезни. А в Англии считалось, что золотуху («болезнь королей») можно излечить только прикосновением руки монарха. Кисть руки сохраняла свои свойства и после смерти ее обладателя, например, в Средние века воры сжигали так называемую «руку славы» – засоленную и высушенную кисть руки повешенного преступника, чтобы хозяева дома, который они собирались грабить, в этот момент крепко спали. Кисти рук участвуют в литургических и иных таинственных ритуалах. В некоторых странах Европы до сих пор считают, что такой вульгарный жест, как кукиш, имеет некоторое магическое воздействие.

При такой очевидной исключительной важности кистей рук кажутся странными сплошь и рядом встречающиеся небрежность и невнимание к их положению при позировании.

Очень распространенная ошибка, нередко выдающая волнение модели, – переплетение пальцев (рис. 58). Сложилось представление, что сцепленные в замок пальцы (рис. 59) вызывают негативные ощущения. Так, римляне воспринимали этот жест как отказ от сделки, а в сенате стискивать пальцы не разрешено было никому. В художественной композиции принято считать, что завязанные узлом или сплетенные пальцы свидетельствуют о том, что человек находится под воздействием каких-то подавляющих обстоятельств или сил.

Кисти рук настолько выразительны, что мы плохо воспринимаем любую позу, лишающую их этой выразительности. Совершенно расслабленная кисть руки означает смерть или полную потерю индивидуальности. Особенно скверно выглядят кисти, расположенные как попало, словно какие-то неживые предметы (рис. 60 и 61). Нежелательны и растопыренные веером пальцы: кисть в таком случае выглядит плоской и невыразительной.



Рис. 58



Рис. 59

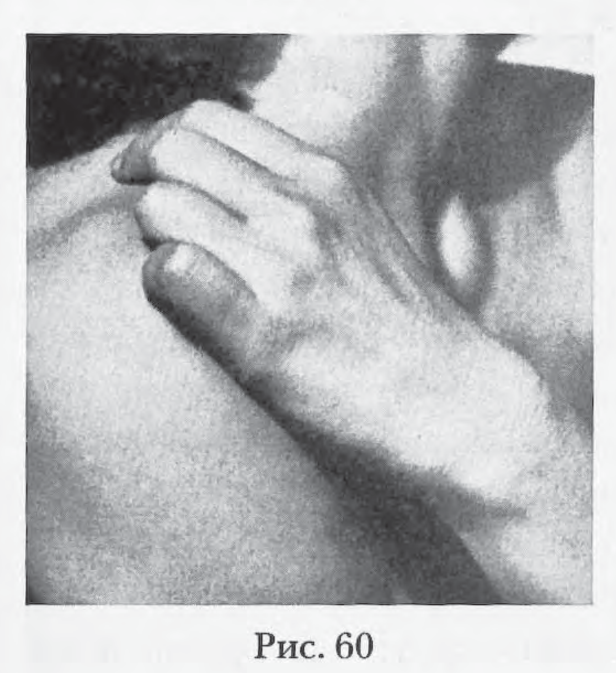


Рис. 60



Рис. 61



Рис. 62



Рис. 64



Рис. 65

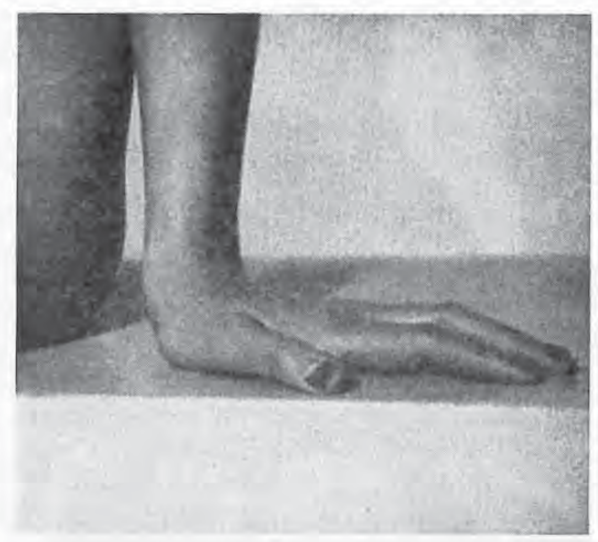


Рис. 66

Кисти рук должны быть расположены так, чтобы ясно были видны отдельные пальцы (рис. 62). Лучше всего кисть смотрится не параллельной фотоаппарату, а при съемке с ребра или в три четверти. Такие ракурсы заметно уменьшают массивность кисти и одновременно подчеркивают ее выразительность. Попробуйте найти для каждой руки свое положение. Проще всего показать на портрете только одну из них (рис. 172). Если кисти все же соприкасаются, постарайтесь, чтобы они несли какие-то индивидуальные черты. Посмотрите, как на снимке, сделанном по образцу известной дюреровской гравюры (рис. 63), решается эта проблема.

Правильное строение и положение кистей, так же как и любых других частей тела, может быть испорчено, изуродовано светом. Обратите внимание, насколько исчерпывающе представлено строение кисти на рис. 62 при использовании одного заполняющего света. Сравните это изображение с путаницей, внесенной боковым светом на рис. 59.

Если модель держит что-то в руках, возникает проблема соразмерности. Усилие, с которым предмет удерживается, должно соответствовать его природе и весу. Если, не предупредив нервную модель, дать ей цветок, то вместо того, чтобы нежно прикоснуться к нему, она схватит стебель, как черенок лопаты (рис. 64). Наоборот, такие массивные объекты, как кинжал или та же лопата, непозволительно держать робко или неуверенно.



Рис. 63

Запястье

Суставы запястий, разумеется, непосредственно связаны с кистями рук, и поэтому к ним относятся те же проблемы, что и к положению кистей. Красивая постановка кисти может быть испорчена безобразно вывернутым запястьем. При работе с запястьем, как правило, возникает несколько стандартных ошибок.

Во-первых, избегайте перегнутого запястья (рис. 65). Излишний изгиб или поворот запястья выглядят, как последствие несчастного случая.

При расположении запястья руки, поддерживающей вес тела, также надо исходить из соображений соразмерности. Переломленное запястье (рис. 66) наводит на мысли о неуклюжести и лишнем весе. Напротив, запястье, изображенное на рис. 67, ассоциируется с легкостью и живостью.

Никогда не обрезайте запястье другими частями тела, одеждой или кадрированием (рис. 68). Рука, «обрезанная» между запястьем и локтем (рис. 69), не вызывает мысли об увечье. На рис. 70 показано еще более удачное положение рук, так как здесь, во-первых, они не пересекаются и, во-вторых, линии одной руки плавно переходят в линии другой.

Ошибка, противоположная первой, – это абсолютно выпрямленное запястье (рис. 71). Аппарат запястья очень тонок, работа его восьми костей очень точна, он очень чутко реагирует на малейшие изменения положения пальцев. Поэтому такое выпрямленное запястье (особенно при изображении женского тела) выглядит неестественно и безобразно. Более или менее допустимым можно считать выпрямленное запястье при показе особо мускулистого мужского тела.

Если на снимке изображен жест, запястье должно приблизительно следовать за кистью (рис. 72).

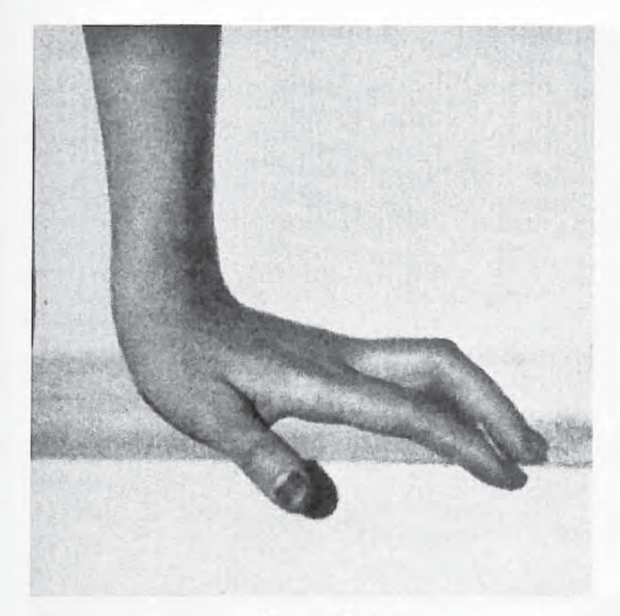
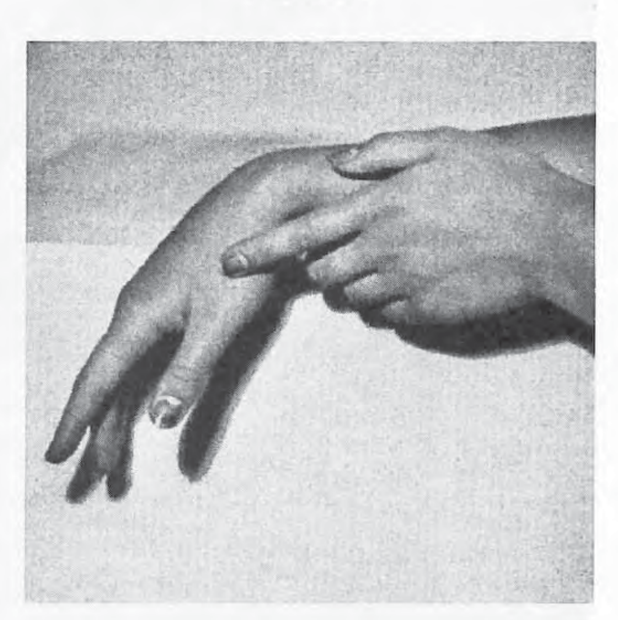
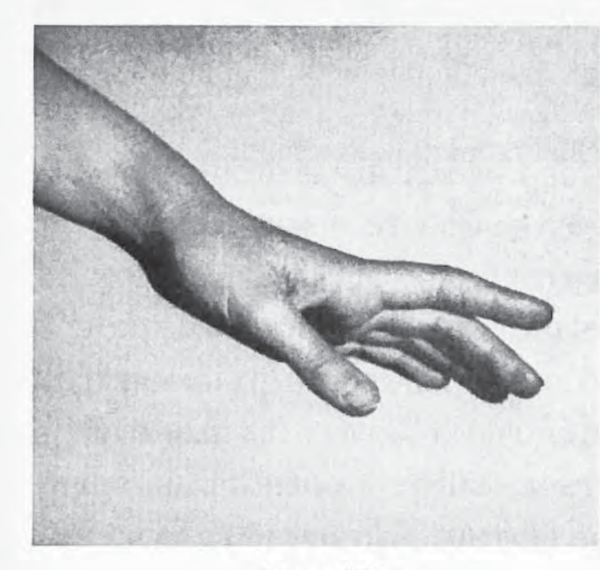
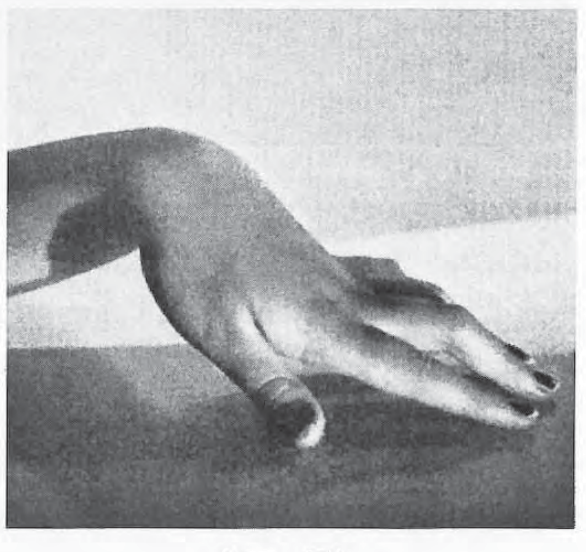

Рис. 67


Рис. 68


Рис. 69


Рис. 70


Рис. 71


Рис. 72



Глава четвертая

Торс

Торс можно разделить на три основных приблизительно равных объема: грудную клетку, талию и таз. Первая и вторая части разделяются по нижнему краю грудины, а вторая и третья – по пупку. Верхний и нижний объемы, или блоки, то есть грудная клетка и таз, относительно жесткие и неизменные. Гибкость торсу придает в основном средняя секция – талия или живот.

Подвижность торса позволяет ему достаточно свободно принимать разные положения и позы. Тем не менее основное ощущение от торса – массивность и монументальность. Художественное изображение торса должно поддерживать это ощущение.

Торс – самая прекрасная с точки зрения пластики часть тела. В сравнении с его мощью руки и ноги – хоть и выразительные, но вспомогательные части тела. Разбитые фрагменты античных статуй, лишенные рук, ног и голов, все равно поражают нас ритмикой и чистотой изображения торса. Торс вечен, лицо случайно. Торс – это средоточие энергии, силы и мощи физического тела. Торс содержит в себе жизненно важные органы, основные нервные и половые центры. Именно торс наиболее интересен при изображении обнаженной натуры.

Ягодицы и грудь, благодаря их пластическим свойствам, а также значению с точки зрения вторичных половых признаков, всегда были предметом восхищения как красивейшие части женского тела. В Национальном музее в Неаполе хранится

позднегреческая скульптура, известная как Венера Каллипига. Название это в литературном переводе означает не что иное, как «Венера с прекрасными ягодицами». Более примитивные народности часто восхищались крупнозадостью как признаком породы и плодовитости. Это восхищение выражалось в фигурках и статуэтках с излишне, до гротескности, увеличенными соответствующими частями.

Вид женской груди сильно зависит от возраста, расы и физического состояния модели. Некоторые варианты безобразны и неприемлемы с фотографической точки зрения. Наиболее распространенные виды груди вполне поддаются классификации.

1. Может быть, самый прекрасный тип груди – это так называемая «грушевидная грудь» (рис. 73). Грудь этого типа более других ценится на Востоке. Грушевидные формы можно обнаружить в японской и китайской живописи, в скульптурах Анкор-Вата. Этот тип груди встречается нечасто. Типичный профиль такой груди показан на рис. 74. Он высокий, полный и сильно выпуклый сверху.
2. Грудь, показанная на рис. 75 и 76, характерна для Западной Европы. Она не столь полная, как грудь, описанная выше, и плоская или даже вогнутая сверху. Ее характерная особенность – сосок, расположенный выше середины груди.
3. В современной Америке чаще всего встречается тип, показанный на рис. 77 и 78. Такая маленькая, плоская, компактная грудь часто принадлежит худому атлетическому телу. Небезынтересно отметить, что американский тип груди не слишком сильно отличается от того, который считали идеальным греческие скульпторы. Их грудь имеет более выпуклый контур, но так же симметрична и компактна.

К сожалению, грудь находится в своей лучшей форме всего несколько лет. Увеличение веса и ослабление поддерживающих тканей приводит к тому, что грудь приобретает характерные контуры зрелости. По этой причине модели после двадцати пяти лет редко подходят для фотографирования в обнаженном виде.

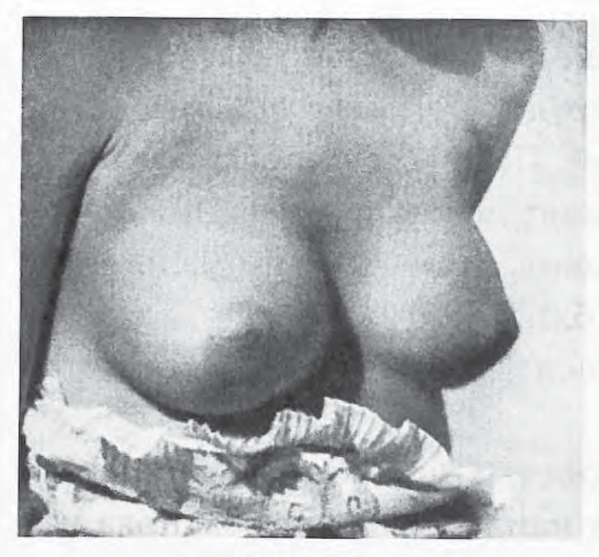


Рис. 73



Рис. 74

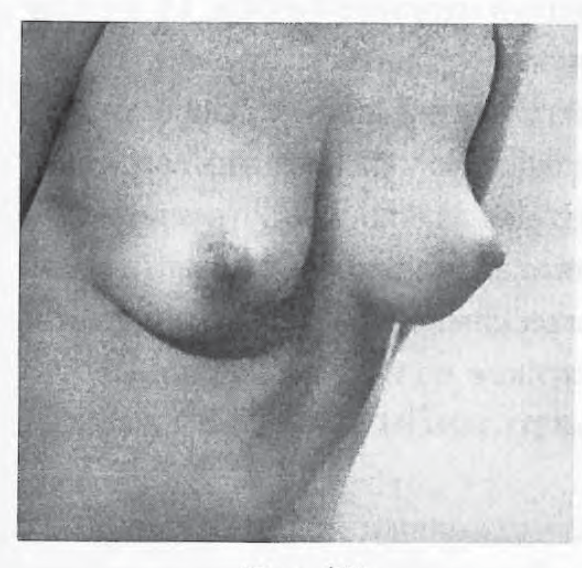


Рис. 75



Рис. 76

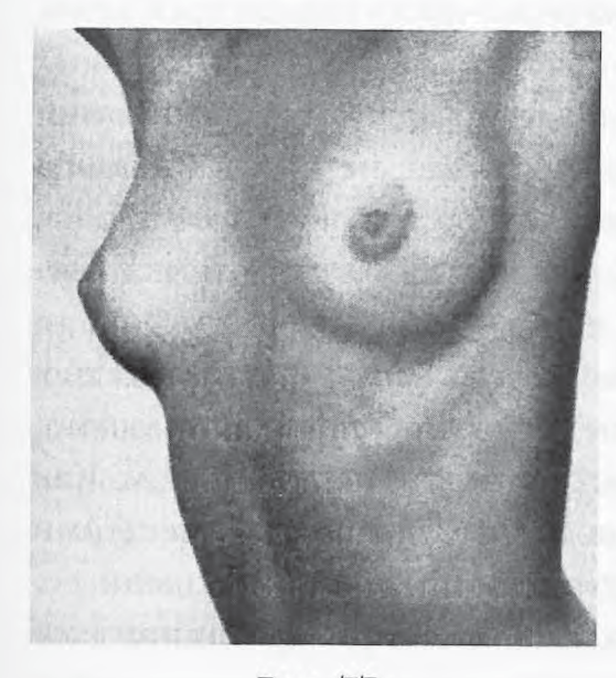


Рис. 77

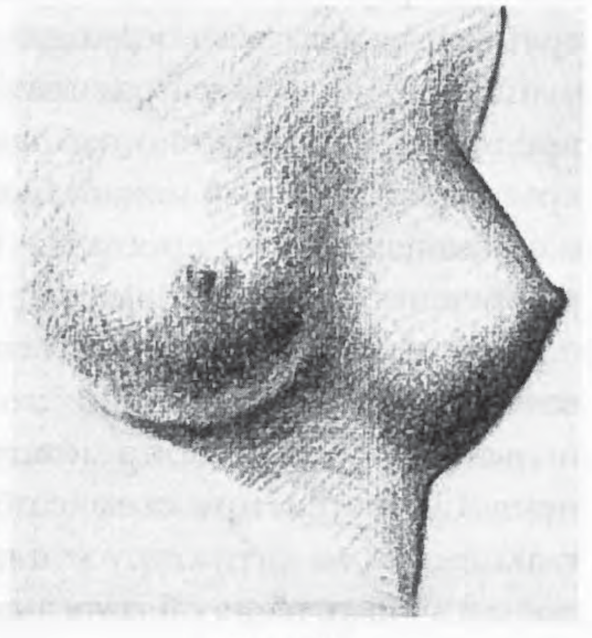


Рис. 78

Кроме перезрелости, есть еще два довольно часто встречающихся изъяна в структуре груди, не позволяющие фотографировать модель обнаженной. Порой груди расположены слишком широко, так что возникает нелепое ощущение, будто между ними сильно натянуты мышцы (рис. 79). Аномалия противоположного рода – слишком близкое расположение грудей (рис. 80), часто сопровождающееся выпученной грудиной (так называемая «куриная грудь»).

Следует указать некоторые простые приемы фотографирования торса, которые позволяют наилучшим образом показать грудь. Модели нужно посоветовать сделать глубокий вдох и одновременно выпрямиться, приподняв нижние ребра. И в сидячей, и в стоячей позе модель должна держаться прямо, но без напряжения. И, конечно, избегайте контрастного освещения. На многих современных фотографиях обнаженной натуры можно заметить сильное желание показать грудь торчащей и объемной. Для этих целей применяется жесткий боковой свет, а это приводит к тому, что вместо изысканного контура и нежной лепки груди получается нечто, похожее на восход в Альпах.

Деликатный вопрос

Удалять или оставлять волосы на лобке при художественном изображении обнаженной натуры – деликатная проблема, требующая честного подхода.

Старые почтовые правила решали проблему по-своему: они предписывали жестоко отбраковывать как непристойные открытки, на которых можно было разглядеть лобковые волосы, и запрещали их к пересылке. С точки зрения художника вопрос решается не так просто.

Хороший вкус – единственное, чем следует руководствоваться. Верное ощущение того, что подходяще и уместно, позволит сделать выбор между удалением и сохранением. Как представляется, при съемке обнаженной натуры в помещении с акцентом на структуру и пластические качества модели волосы с лобка надо обязательно удалять. Их сохранение дает явную натуралистическую нотку, не согласующуюся с темой и



Рис. 79



Рис. 80

способом ее раскрытия. С другой стороны, при фотографировании обнаженной натуры на открытом воздухе при солнечном освещении, когда задача фотографа – показать здоровую полнокровную плоть (как это делает, например, д-р Грабнер), сохранение лобковых волос представляется вполне уместным. Их отсутствие в этом случае казалось бы искусственным.

Некоторые ошибки при работе с торсом

При выборе позы для снимка следует сохранять пластические особенности торса. Пренебрежение этим требованием приводит к следующим типичным и часто встречающимся ошибкам. Поворот женского туловища, при котором плечи развернуты к фотоаппарату, а бедра видны сбоку, надо признать неудачным (рис. 81). Бедра получаются суженными, плечи, соответственно, расширенными – то есть нарушаются основные пропорции женского тела. Современная модная одежда зачастую именно это и предполагает – широкие плечи и узкие бедра, поэтому при съемке для журналов мод такое позирование допустимо. Однако при съемке обнаженной натуры применение этого приема, нашедшее отражение на некоторых выставках, – признак плохого вкуса.

Сидящая модель должна всегда держаться прямо. В противном случае у нее будет складчатый живот (рис. 82). К тому же при такой позе, как показано на последнем рисунке, неудачно выглядит грудь.

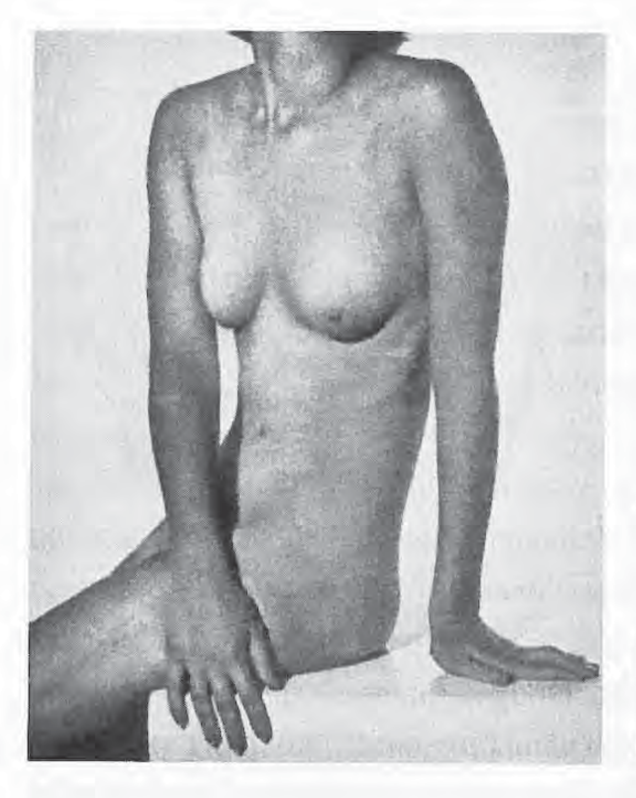


Рис. 81



Рис. 82

Если модель не держит спину прямо при съемке в три четверти со спины, это сразу заметно по опущенным торчащим лопаткам (рис. 83). Если при съемке в три четверти туловище не поддерживается прямым позвоночником, оно выглядит, как бесформенный толстый мешок.

Спина – далеко не самая интересная часть женской фигуры. Нетрудно заметить, что спина – большая однообразная область лишь с несколькими признаками структуры. Несмотря на это спину часто запечатлевают скромные фотолюбители, которые испытывают робость при фотографировании обнаженной натуры со стороны груди. Как представляется, существует лишь одна поза, при которой можно показать женскую спину достаточно эффектно (рис. 84). Изгиб позвоночника выражает силу и упругость. Две характерные ямочки усиливают ощущение крепкой мускулатуры. При этом сохраняется женственность. Скорее всего, вид туловища со спины будет включать непрезентабельные шершавые локти, о которых говорилось в третьей главе, и надо подумать, как избежать этого.

Модели при позировании очень часто кладут руку на бедро. Однако даже при таком простом действии невнимательность



Рис. 83

может привести к ошибкам. Если только замыслом фотографа не является изображение вульгарной прачки, руку никогда нельзя располагать на гребешке подвздошной (бедренной) кости или выше его. Рука, лежащая на подвздошной кости, сжимает линию талии, а из-за этого бедро начинает уродливо выпирать (рис. 85). Напротив, рука, лежащая ниже подвздошной кости, полностью соответствует линии изгиба бедра и деликатно ее подчеркивает (рис. 86).

Небрежная постановка сидящей фигуры приводит к ошибке, которую один из моих учеников деликатно назвал «сплющенным бедром». Ягодичные мышцы немного сплющиваются под весом тела, и это нормально. При фотографировании, однако, такая деформация неэстетична, да и фигура выглядит тяжелой и грузной (рис. 87). Хорошие художники и рисовальщики исправляют ситуацию, восстанавливая сплющенную кривую. Фотограф может скорректировать это сплющивание и, следовательно, впечатление тяжести, если попросит модель перенести вес на дальнее от фотоаппарата бедро. При этом округлость ягодицы сохраняется (рис. 88).



Рис. 85



Рис. 86

Ошибка, схожая с предыдущей, – это «прерванное бедро». Она обычно возникает, если модель сидит или полулежит на драпировке, меховом ковре или диване. При этом зачастую складки драпировки, ковра, выпуклости дивана прикрывают или ломают характерные мягкие изгибы ягодицы или бедра (рис. 89). Таким образом, искажается линия, которая должна быть сильным структурным элементом изображения. Если эта линия закрыта на существенном отрезке длины, то может также казаться, что невидимая ее часть сплющена.

Можно устранить или скомпенсировать многие недостатки тела и лица, но есть один изъян, чрезвычайно мешающий фотографу. Многие прекрасные тела приходилось признавать временно непригодными для фотографирования в обнаженном виде из-за следов загара. Все усилия по наложению даже самого толстого грима будут тщетными, потому что следы загара будут видны несмотря ни на что (рис. 90). Умный фотограф, заметив следы загара, отменит позирование и предложит модели пройти десятидневный курс полного загара или... назначит новую встречу на ближайший декабрь.

Напротив, шрамы и следы операций обычно не препятствуют съемкам в обнаженном виде. В отличие от следов загара, испорченная шрамами область тела, как правило, невелика. Любой фотограф, обладающий навыками ретуширования, сможет легко удалить шрамы с негатива или отпечатка.



Рис. 84

Укорачивание торса, даже очень сильное, может оказаться достаточно интересным и эффектным, разумеется, если фотографируется именно торс (рис. 91). Однако если укороченный торс контрастирует с другими, не укороченными частями тела, то результат разочаровывает своим уродством. Рисовальщик может позволить себе такие комбинации, потому что он волен вносить компенсирующие изменения в пропорции. Например, обратите внимание на позу на рис. 92, красиво сфотографировать которую невозможно. В любом случае получатся руки и ноги ненормальной длины, фантастически несоразмерные маленькому приземистому туловищу.

Торс особенно чувствителен к уродованию светом. Изобретательные фотографы с не слишком развитым вкусом очень любят три придуманных ими приема освещения. Это потрясающие приемы, но они нарушают основы строения тела.

1. Первый – это косая тень на белом фоне (рис. 93). В свое время каждый, скорее всего, делал подобного рода фотографии. К сожалению, они довольно часто попадают в салоны и журналы. Этот эффект может сразу ошеломить, но поистине клевещет на человеческое тело. Обратите внимание, как окружающие тени утолщают тело и конечности.
2. Второй прием заключается в использовании контрастного бокового света и черного фона (рис. 94). Картинки такого рода также встречаются часто. Обратите внимание на случайные выделенные светом части тела и на абсолютное отсутствие больших его фрагментов.
3. Третий из этих приемов – отбрасывание косых теней на само тело. Такие тени (от листьев, ставней, теннисных ракеток и проч.) создают непонятно зачем какой-то узор, жутко диссонирующий с рисунком тела (рис. 95). Нежный рисунок тела теряется в этом навязчивом механическом орнаменте, ценность которого не больше, чем у цветочков на дешевом ситце.

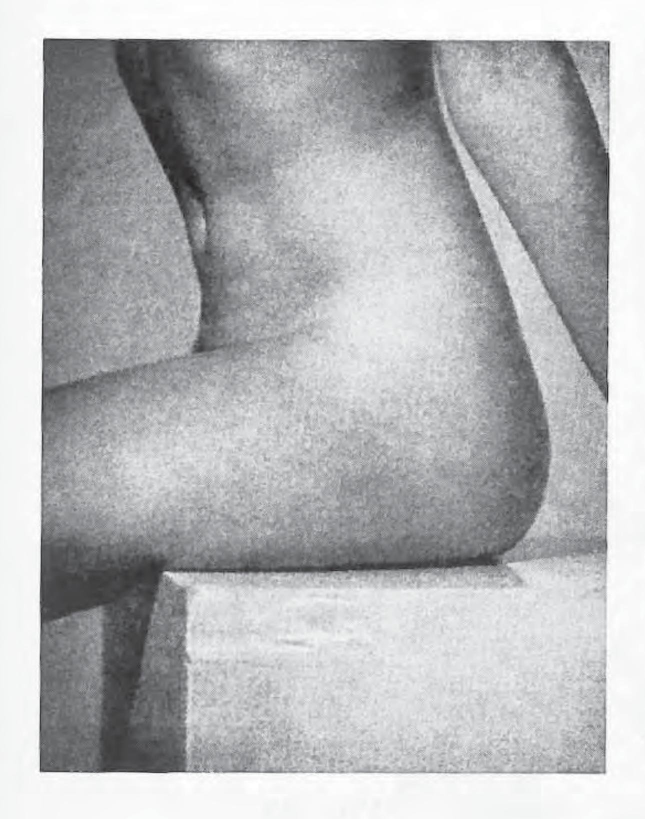


Рис. 87

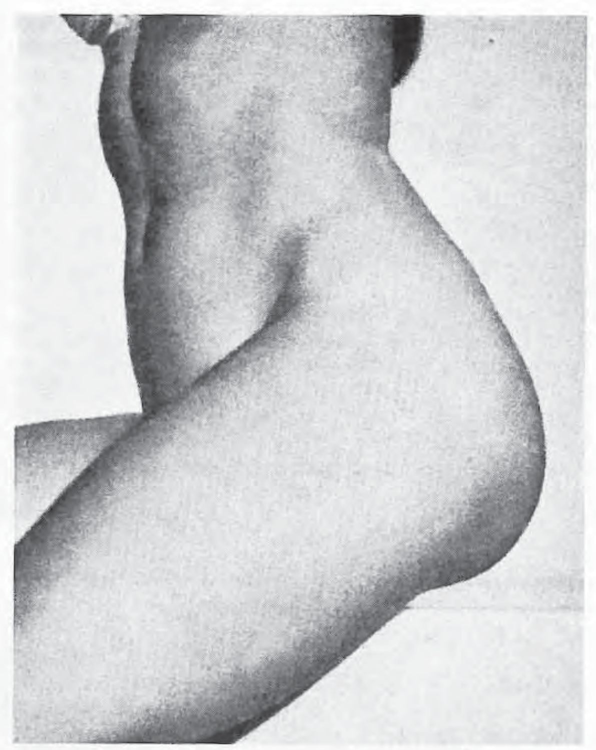


Рис. 88



Рис. 89

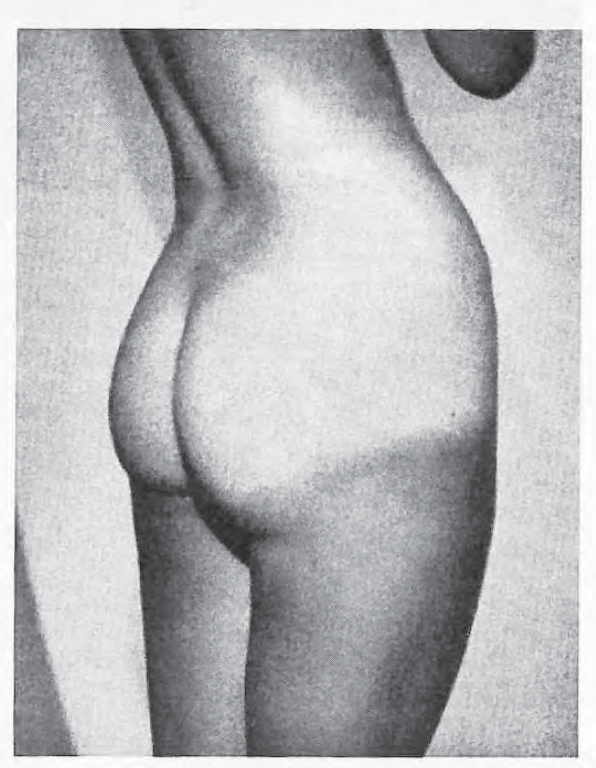


Рис. 90

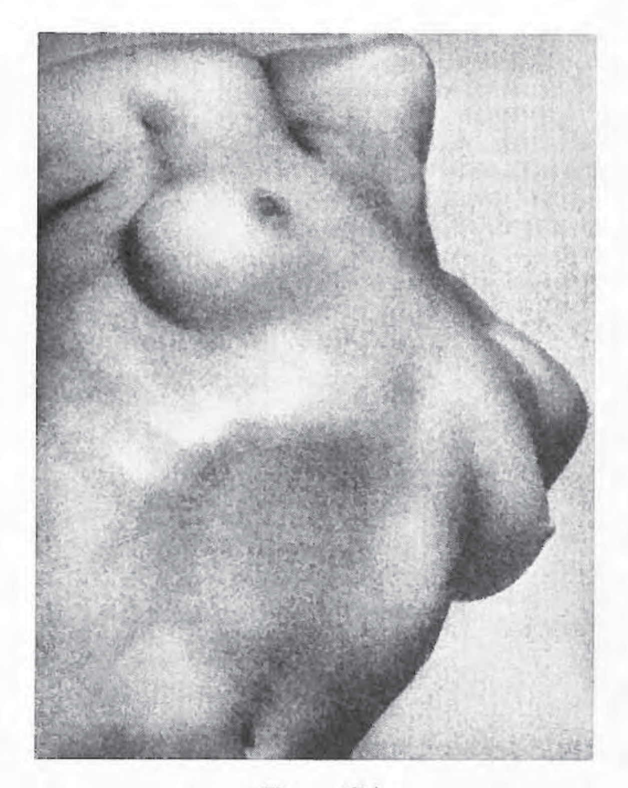


Рис. 91



Рис. 93



Рис. 94



Рис. 95

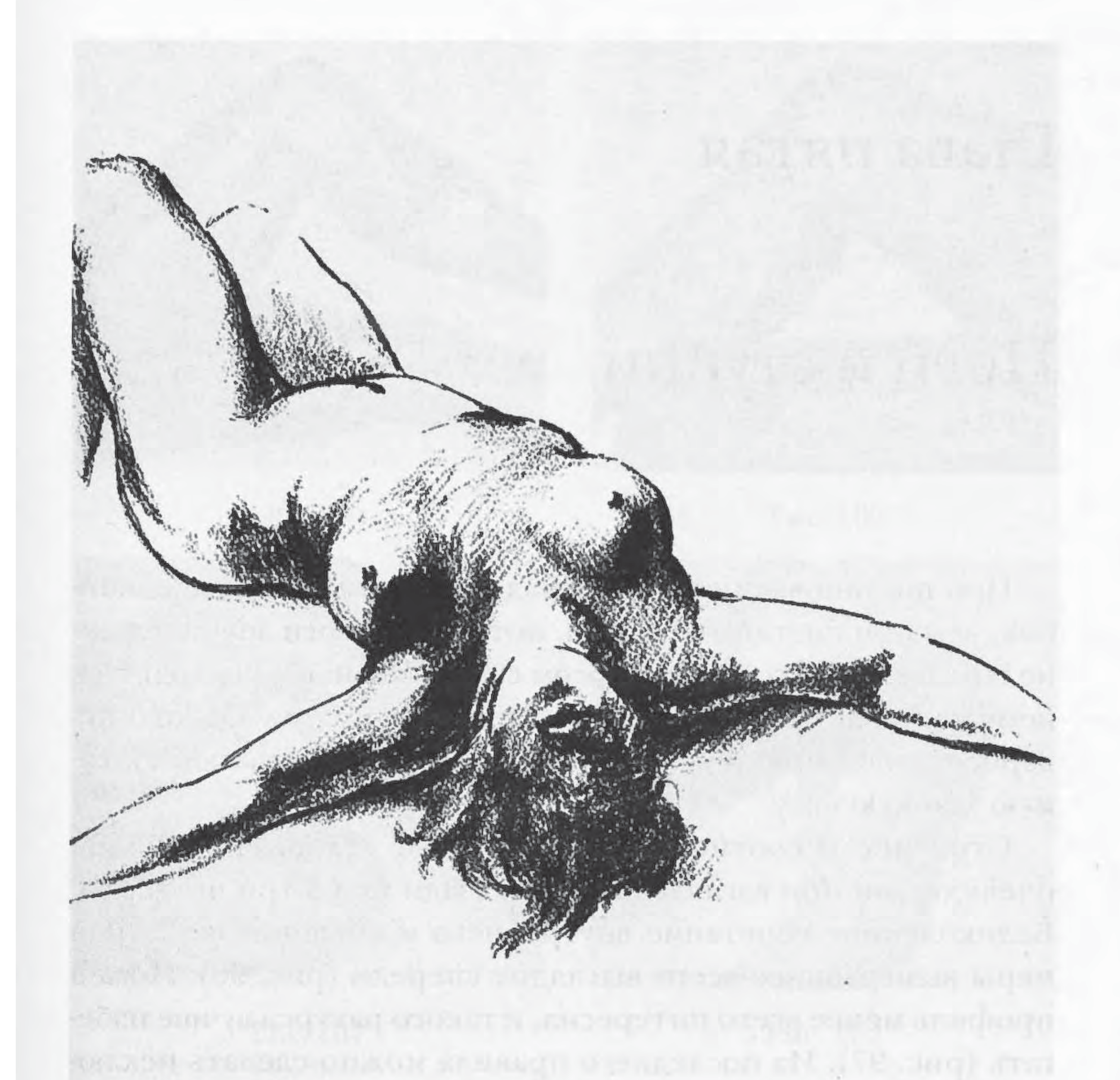


Рис. 92

Глава пятая

Ноги и ступни

При постановке ног можно наделать гораздо больше ошибок, чем при постановке торса, потому что ноги значительно подвижнее. При работе с торсом самое главное – подходить к нему как пластичному монументальному объему. Однако неверное положение ног и рук может обезобразить любую, самую удачную позу.

Строение и соотношение частей ног становятся вполне очевидными при взгляде спереди, сзади или в три четверти. Великолепное сочетание внутреннего и внешнего контуров икры выигрышнее всего выглядит спереди (рис. 96). Нога в профиль менее всего интересна, и такого ракурса лучше избегать (рис. 97). Из последнего правила можно сделать исклю-



Рис. 96



Рис. 97

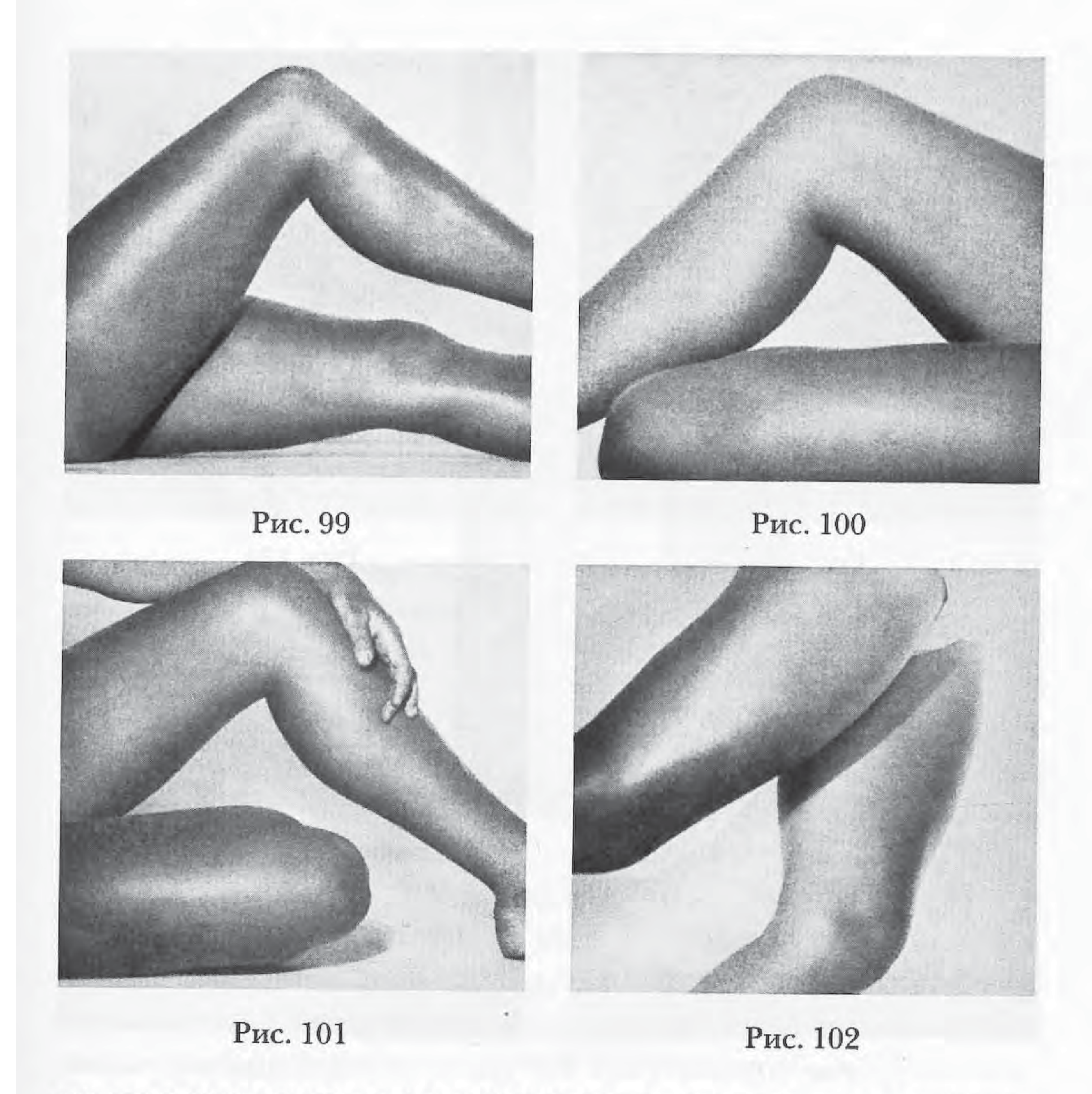


Рис. 99

Рис. 100

Рис. 101

Рис. 102

чение в том случае, когда носки ног вытянуты, и ясно видно, как напряжены мышцы (рис. 98).

Полулежащие фигуры часто изображают с одним или обоими поднятыми коленями. При работе с такими позами нужно тщательно следить за тем, чтобы не появлялись прямые углы (рис. 99). Кроме того, такая поза опасна появлением «ловушек». Эта ошибка, как и в случае с локтями, возникает при слишком светлом фоне, когда внимание намертво приковывается к внутреннему треугольнику (рис. 100). Если все же требуется именно такая поза, не следует пользоваться боковым светом. Лучше использовать заполняющий свет, хотя все равно может потребоваться несколько затемнить область «ловушки» при окончательной печати.

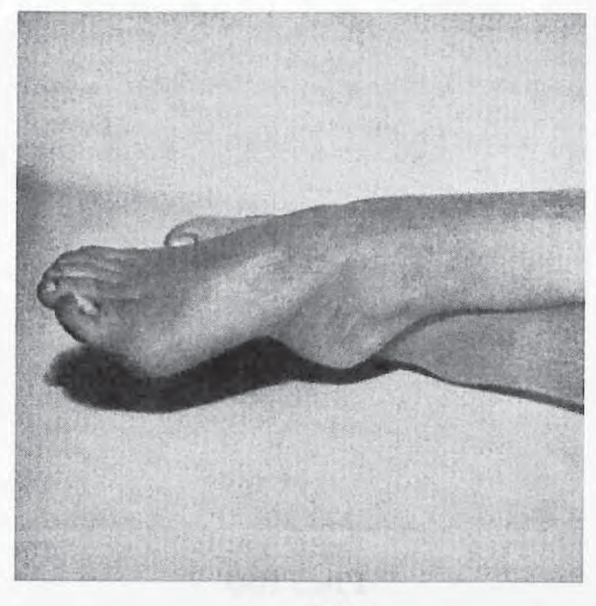

Рис. 103


Рис. 104

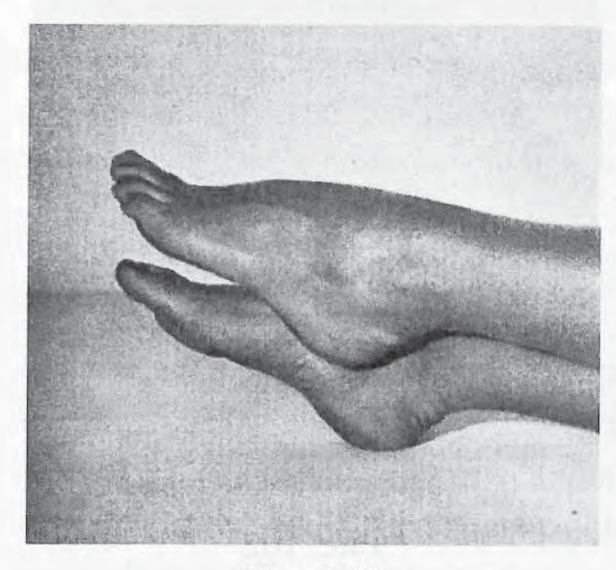
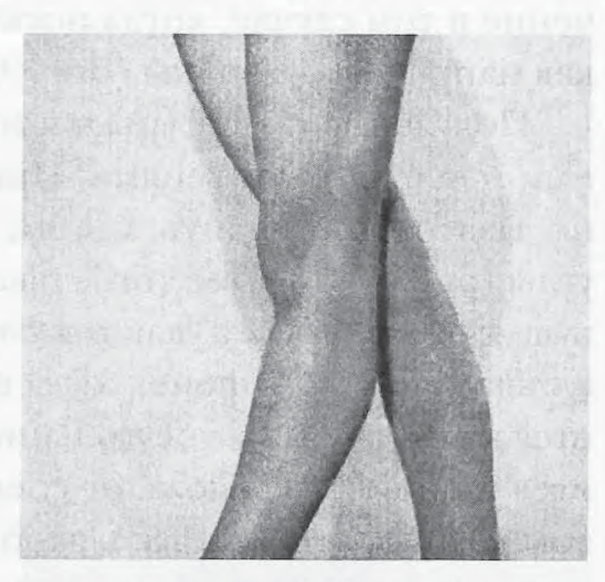

Рис. 105


Рис. 106


Рис. 107


Рис. 108

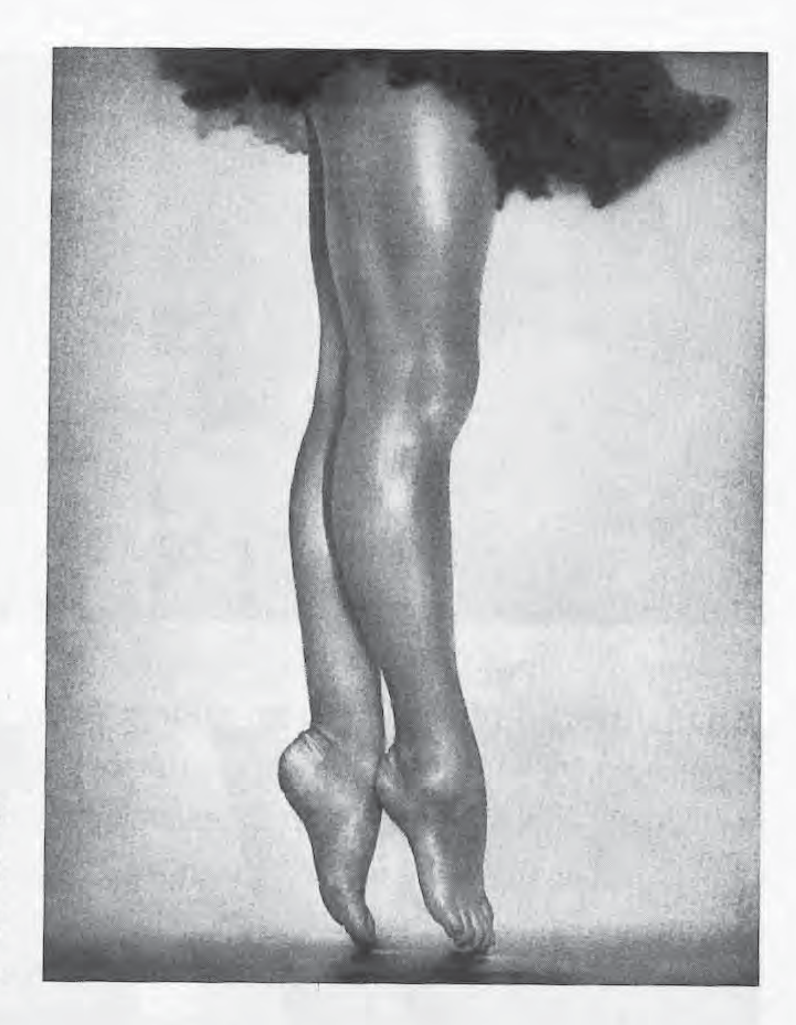


Рис. 98
Уильям
Мортенсен
Па-де-бале

В третьей главе уже обсуждались «обрубленные» локти. Результатом подобной неверной постановки могут стать и «обрубленные» колени – довольно частая ошибка. Если согнуть ногу в колене и спрятать голень за бедром (рис. 101), это может вызвать у зрителя иллюзию ужасной ампутации.

Часто ноги обрезают краем фотографии, одеждой или другими частями тела. Никогда не режьте ноги на уровне колена или лодыжки (рис. 102 и 103). Если резать все-таки надо, делать это следует существенно выше или ниже суставов (рис. 104 и 105). Обрезание ноги параллельно краю кадра создает другой нежелательный эффект. Даже если обрезано совсем чуть-чуть, как на рис. 106, зрителю будет казаться, что нога непомерно толстая. Потому что возникает ощущение, что отрезано гораздо больше, чем на самом деле. В таких случаях лучше не резать вообще или резать явно и много.

Неудачная поза может зрительно сильно исказить, уродливо укоротив, ноги или руки. Старайтесь поэтому, если возможно, использовать двумерные постановки в одной плоскости.



Рис. 109

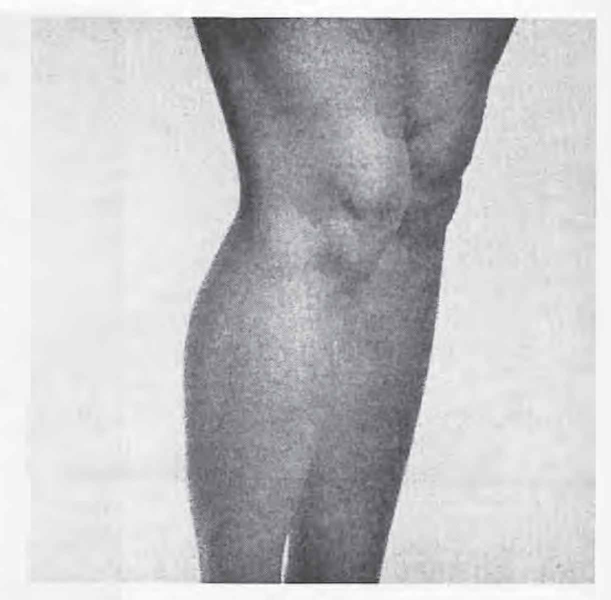


Рис. 110



Рис. 111

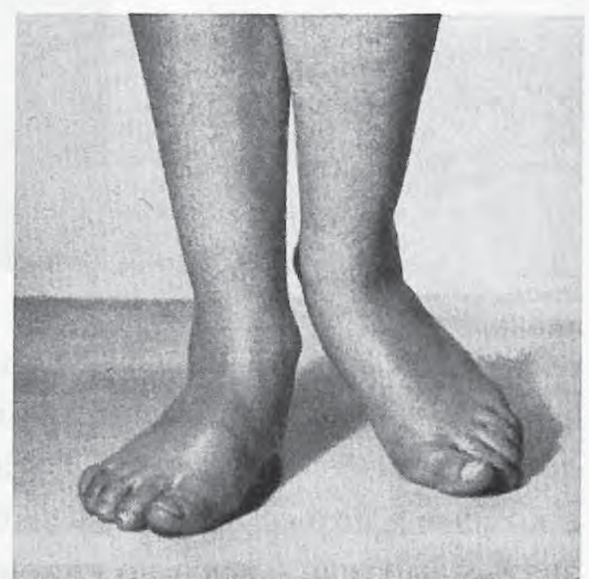


Рис. 112

Когда вес тела перенесен на одну ногу, она, так же как локоть в подобных ситуациях, изгибается в колене в обратную сторону. Это очень некрасивая поза, особенно если, как это часто бывает, выгнутому колену ставится в противовес нормально согнутая другая нога (рис. 107).

Следует избегать крестообразных пересечений. Такое пересечение, как отметка крестиком, фиксирует центр притяжения, и обычно там, где это совсем не нужно. На рис. 108 показан типичный пример такого дурного позирования.

Поза с ногой, закинутой на ногу, у сидящей модели допустима и часто эффектна, особенно с элегантной одеждой. Обна-


Рис. 113

женную натуру в такой позе лучше не фотографировать, если, как показано на рис. 109, ближняя к фотографу нога лежит на дальней. Такое положение ног, скорее всего, будет непривлекательным даже с одеждой. Как правило, безопаснее положить дальнюю ногу на ближнюю.

Если между ногами нет явного расстояния, старайтесь избегать параллельного их расположения. Как показано на рис. 110, параллелизм без четкого разделения придает конечностям тяжеловесность. Часто отсутствие четкого разделения возникает из-за неправильного освещения.

Особое внимание следует уделять расположению ступней. Примите за правило не располагать их в профиль к фотоаппарату или так, чтобы они были точно на него нацелены. В первом случае ступни выглядят, как большие широкие ласты, во втором – как обрубки (рис. 111). Гораздо более изящной нога выглядит в каком-нибудь промежуточном положении. Визуально размер ступни можно уменьшить, если немного приподнять пятку (рис. 112).

Подошвы показывать нельзя. Без сомнений, подошва – наиболее непривлекательная и наименее красивая часть ноги. Но почему-то последние коллекции европейской фотографии обнаженной натуры демонстрируют безосновательную и нелепую озабоченность подошвами, кстати, вместе с тягой к изображению ягодиц с нижней точки съемки. Старайтесь избегать поз с ногой, подложенной под бедро (рис. 113). В этом положении нога выглядит удивительно уродливым обрубком.

Глава шестая

Синтез

В четырех предыдущих главах мы описывали и анализировали ошибки, связанные с разными частями человеческого тела при позировании. Эти ошибки рассматривались изолированно, вне зависимости друг от друга. В реальной жизни фотограф, разумеется, сталкивается с гораздо более сложными проблемами, чем просто локти, уши или лопатки, и возникают они не поодиночке, а группами. Поэтому рассмотрим возможные комбинации ошибок и проблемы работы с фигурой как с единым целым.

До сих пор мы не пытались определить, какие из описанных ошибок более значительные, а какие не столь существенны. Мы только указывали на ошибку, неважно, насколько она критична. На самом деле, безусловно, ошибка ошибке рознь. Некоторые просто создают небольшой беспорядок, иные же приводят к кардинальным нарушениям основного строения человеческого тела. Чтобы не усложнять классификацию ошибок, разделим их на два типа: (1) ошибки принципиальные, которые нельзя допускать ни при каких обстоятельствах; (2) ошибки второстепенные, с которыми при определенных обстоятельствах можно мириться*. Применяя церковную терминологию, принципиаль-

* Здесь необходимо внести ясность: автор вынужденно приводит субъективную классификацию. Хотя оценка большинства ошибок из списка не подлежит сомнению, все же в некоторых спорных случаях автор расставил ошибки по своему разумению.

ные ошибки надо отнести к смертным грехам, преступлениям против логики строения человеческого тела, здравого смысла и законов композиции. Второй тип – простительные, неизбежные нарушения в процессе работы, которые можно оправдать, если, конечно, эти оплошности не очень часты или нарочиты.

Для удобства работы приведем здесь список всех ошибок, которые мы к этому времени обсудили. Принципиальные (или смертельные) ошибки выделены наклонным шрифтом. Необходимо подчеркнуть, что этот список касается только пластических фотографий обнаженной натуры. Здесь не рассматриваются одежда или игра модели. Костюм скрывает некоторые ошибки, но может породить новые – их мы будем обсуждать в следующей главе. Игра и переживания, как мы увидим во второй части книги, иногда требуют намеренных ошибок для усиления выразительности.

Список ошибок

Голова и лицо

Прерванный профиль (рис. 4)
Оттопыренное ухо
«Слепой мешок» (рис. 7)
Наклон головы без компенсирующего действия (рис. 8)
Небольшой наклон головы к фотоаппарату (рис. 13)
Небольшой наклон головы от фотоаппарата (рис. 14)
Склоненная голова
Профиль запрокинутой головы – банальность (рис. 15)
Неверное направление взгляда
Прическа неподходящей формы или размера
(рис. 21 и 22)
«Ловушка» из локонов (рис. 33)
Гладкая белая кожа
Уродование светом (рис. 34)
Слишком прямая шея (рис. 36)
Шея в складках (рис. 37).

Плечи, предплечья и кисти

Ровные плечи параллельно фотоаппарату
Опущенное ближнее плечо
Слишком укороченная рука (рис. 44)
Прямые углы (рис. 45)
«Ловушки» (рис. 46)
Выгнутый назад локоть (рис. 49)
«Обрезанная» кисть или локоть (рис. 50)
Рука ниоткуда (рис. 53)
Рука, растущая из живота (рис. 54)
Обрубки (рис. 55)
Перекрещенные руки (рис. 56)
Прижатые к телу руки (рис. 57)
Растопыренные пальцы
Сцепленные пальцы (рис. 58)
Переплетенные пальцы (рис. 59)
Руки не на месте (рис. 60)
Уродование светом (рис. 59)
Несоразмерные усилия (рис. 64)
Перегнутое запястье (рис. 65)
Переломленное запястье (рис. 66)
Выпрямленное запястье (рис. 71).

Торс

Развернутый женский торс – широкие плечи, узкие бедра (рис. 81)
«Складчатый живот» (рис. 82)
Рука выше подвздошной кости (рис. 85)
Сплющенное бедро (рис. 87)
Следы купальника (рис. 90)
Уродование светом (рис. 93, 94, 95)
Опущенные лопатки (рис. 83)

Ноги и ступни

Согнутое под прямым углом колено (рис. 99)
Обрубок колена (рис. 101)
Обрезанное колено или лодыжка (рис. 103, 104)
Неверно «обрезанное» бедро (рис. 106)
Чрезмерное укорачивание ног
Выгнутое назад колено (рис. 107)
Перекрещенные ноги (рис. 108)
Нога на ногу (рис. 109)
Параллельные ноги без разделения (рис. 110)
Обрубленные или ластообразные ступни (рис. 111)
Подошвы на виду (рис. 113).

Второстепенные ошибки можно исправить при съемке или во время печати тем или иным способом.
Другой выход – смириться с ними, если их исправление может привести к новым ошибкам или к потере жизненности позы.
Принципиальные ошибки можно исправить только при съемке.

Изображение может быть достаточно впечатляющим, даже если оно содержит одну или несколько второстепенных ошибок, при условии что они не слишком бросаются в глаза. Но одна принципиальная ошибка, если она не оправдана эмоциональностью или выразительностью, легко испортит фотографию.

Правомерность ошибок

При работе с пластикой обнаженной натуры ни в коем случае нельзя мириться с принципиальными ошибками. При работе над фотографиями, где главную роль играют характер, чувства и переживания, допустимы (правда, дозировано и нечасто) принципиальные ошибки, так как они, диссонируя с естественным строением тела, добавляют снимку выразительности. Подобные случаи более детально рассматриваются во второй части книги.

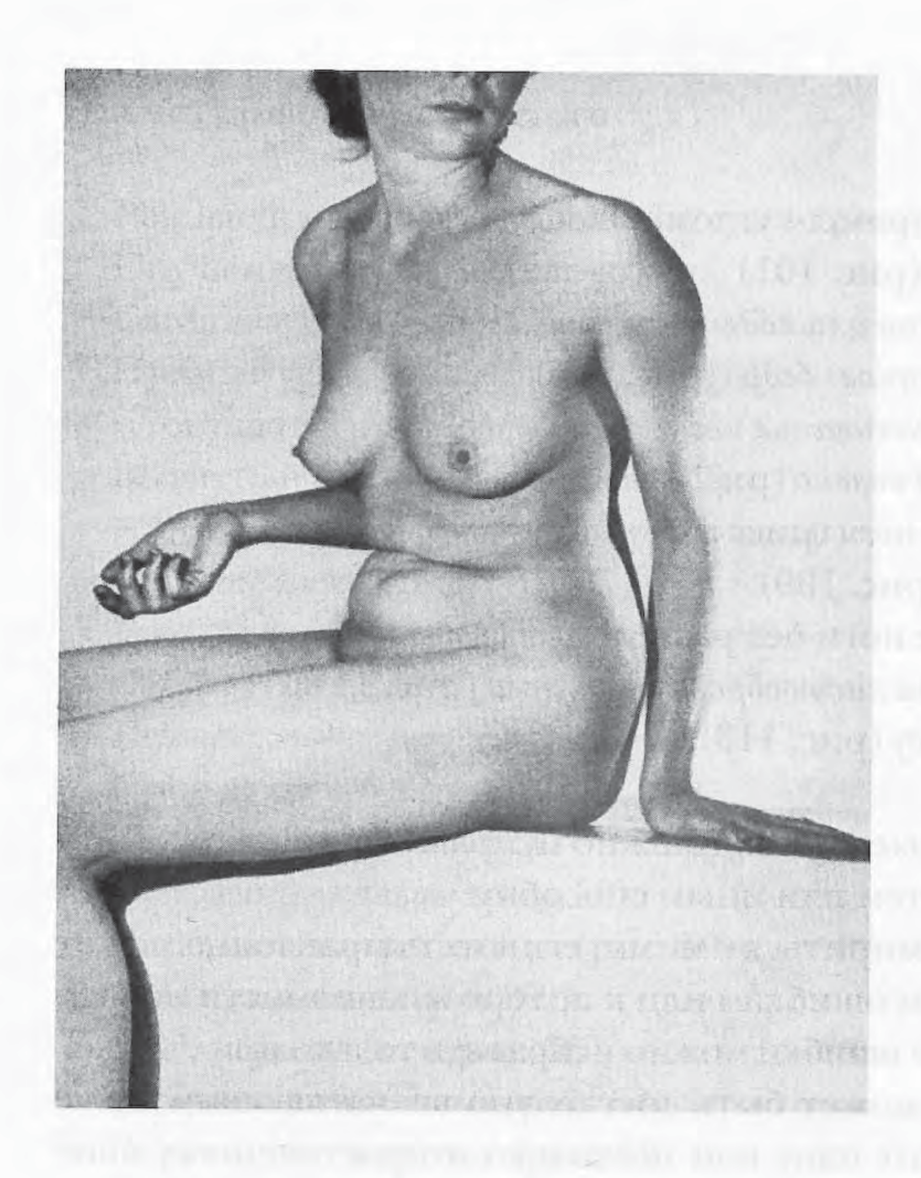


Рис. 114

Пример сочетания нескольких ошибок

Зачастую несколько ошибок так связаны друг с другом, что исправление одной тут же устраняет и остальные. Посмотрите на рис. 114. Эта фотография – типичный пример следующих ошибок:

Опущенное ближнее плечо
Растущая из живота рука
Прижатая к туловищу рука
Перегнутое запястье
«Складчатый живот»
Сплющенное бедро
Обусловленная рукой «ловушка».

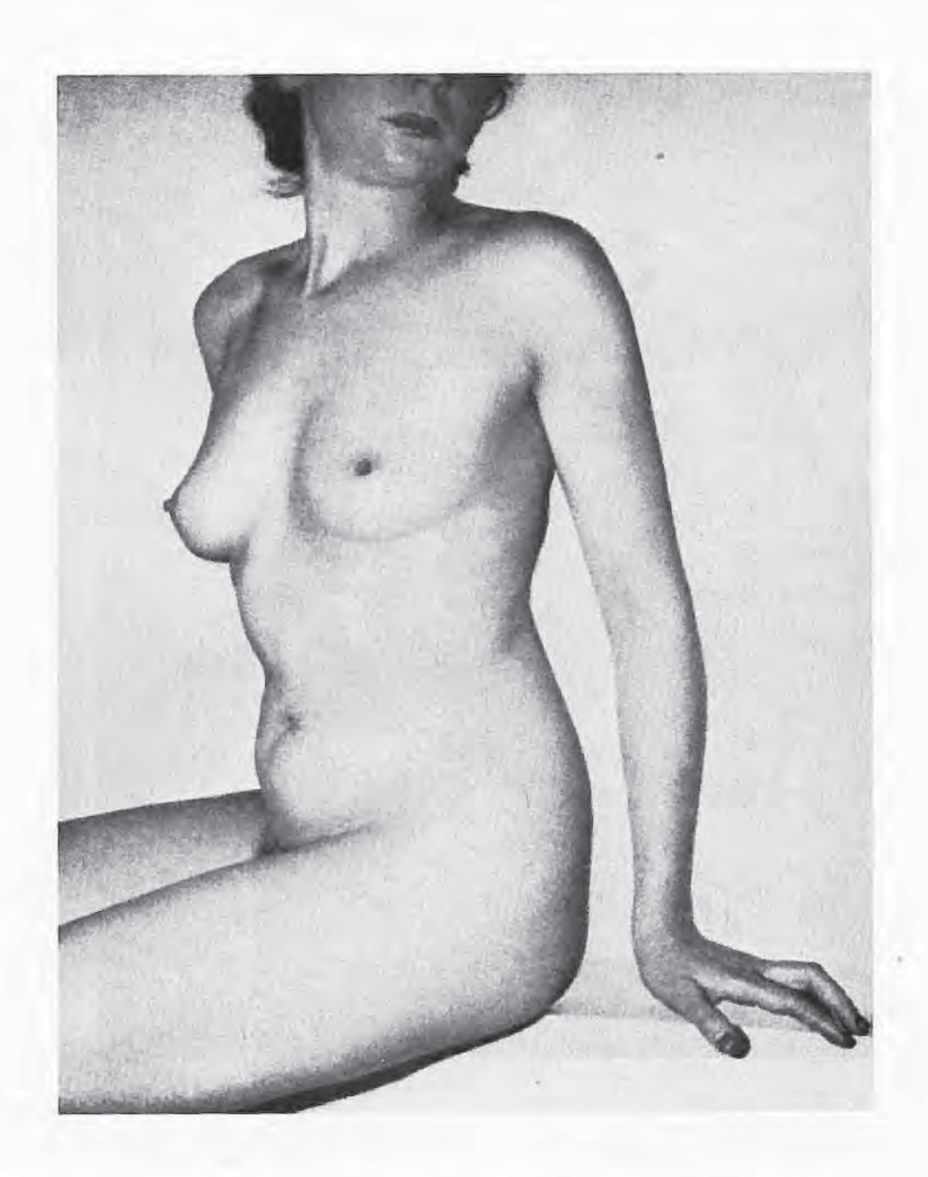


Рис. 115

Несомненно, здесь также присутствует «опущенная лопатка», хотя она и не видна. Из этих семи явных ошибок пять – принципиальные. Любой из них было бы достаточно, чтобы испортить фотографию. Худшая из этих ошибок – «складчатый живот», потому что она служит причиной нескольких других. Посмотрите для сравнения на рис. 115. Устранение «складчатого живота» привело к тому, что позвоночник теперь работает, поддерживая тело, вес которого убран с перегнутого запястья, а прижатая рука, естественно, отошла от туловища. То же самое действие подняло ближнее плечо. «Складчатый живот» был исправлен благодаря тому, что модель перенесла вес тела с левого бедра на правое. Ну а вырастающая из живота рука была просто убрана. «Ловушка» подкорректирована при печати небольшим затемнением. Окончательная фотография, конечно, не шедевр, но по крайней мере оставляет приятное впечатление от особенностей фигуры.

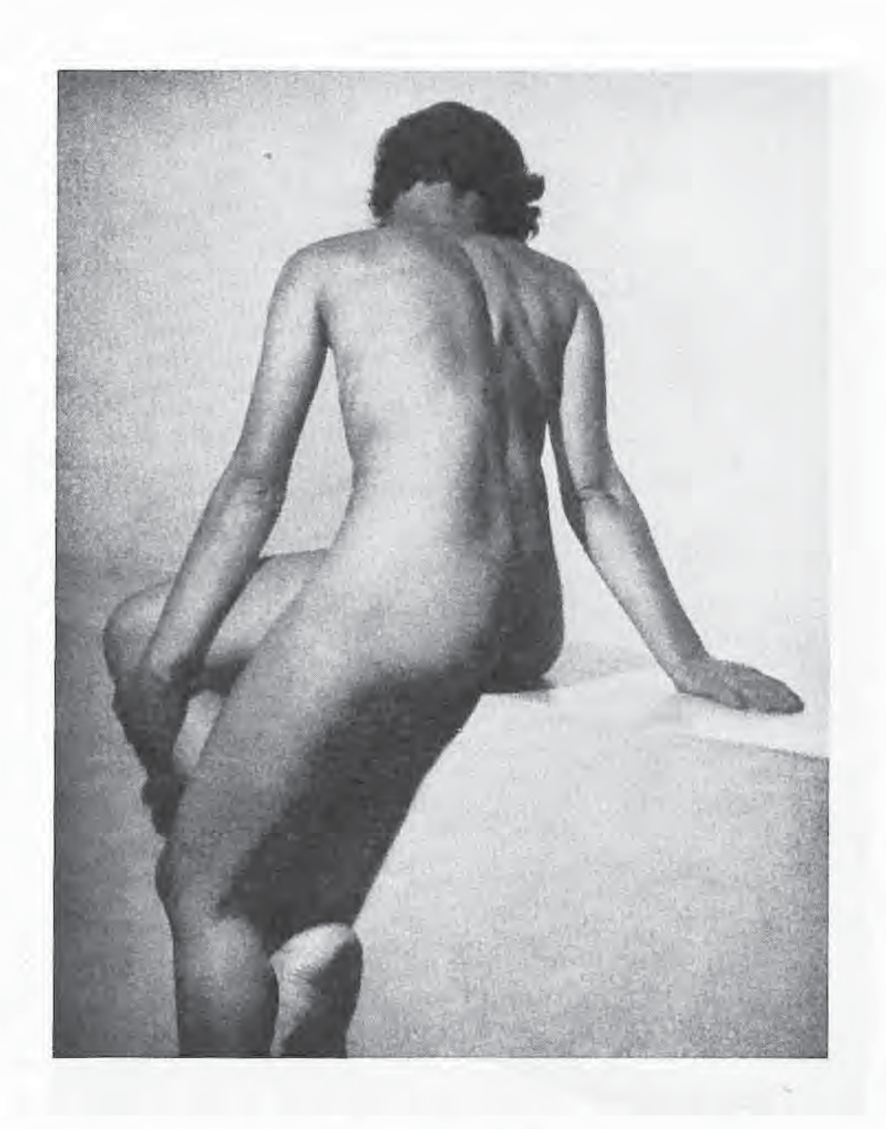


Рис. 116

На четырех фотографиях, представленных на рис. 116, 117, 118 и 119, можно увидеть сочетания различных ошибок. Мы предлагаем читателю посмотреть на каждую фотографию и задать себе вопрос: «Что на этих фотографиях неправильно?» с учетом уже рассмотренных нами ошибок. После того как ошибки будут найдены, следует подумать, как проще и разумнее всего их исправить. Анализ этих ошибок автором можно найти в Приложении В.

Может показаться, что ошибки на этих фотографиях утрированы и нагромождены в нереальных сочетаниях, которых ни один разумный человек с хорошим вкусом не допустит. Действительно, эти ошибки чрезмерны, но, увы, возможны.

Четыре представленные фотографии – близкие копии снимков, осознанно и не в шутку опубликованных в журналах и сборниках в качестве достойных образцов современной фотографии.

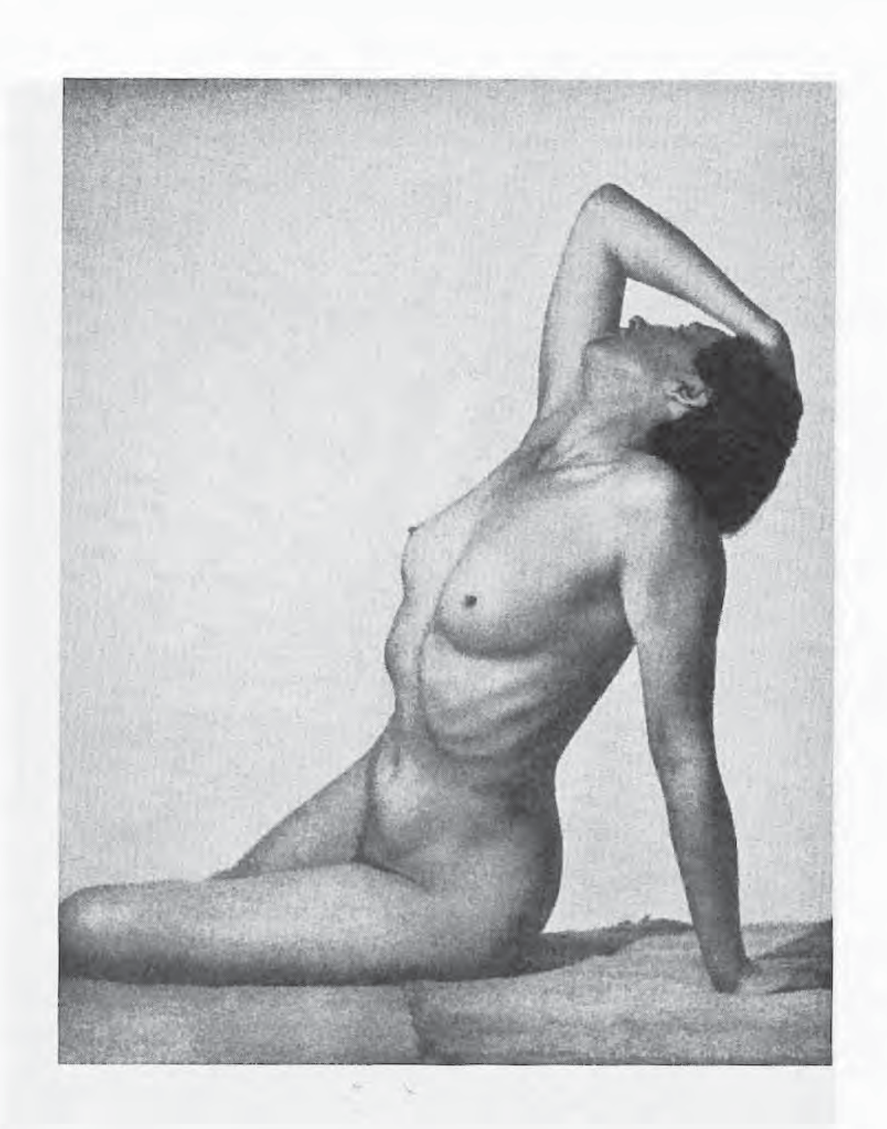


Рис. 117

Гармоничность

Существуют общие дефекты позирования, относящиеся к фигуре в целом, причина которых – недостаток координации. Следует добиваться координации позы после устранения принципиальных ошибок, благодаря этому поза приобретает единство. Координация при позировании может быть двух видов:

1. физическая;
2. психологическая.

1. Тело – это единый организм, и поэтому все его части в любой позе должны быть скоординированы. Исправление физических ошибок, которое мы только что обсуждали, и есть способ приближения к полной координации тела.

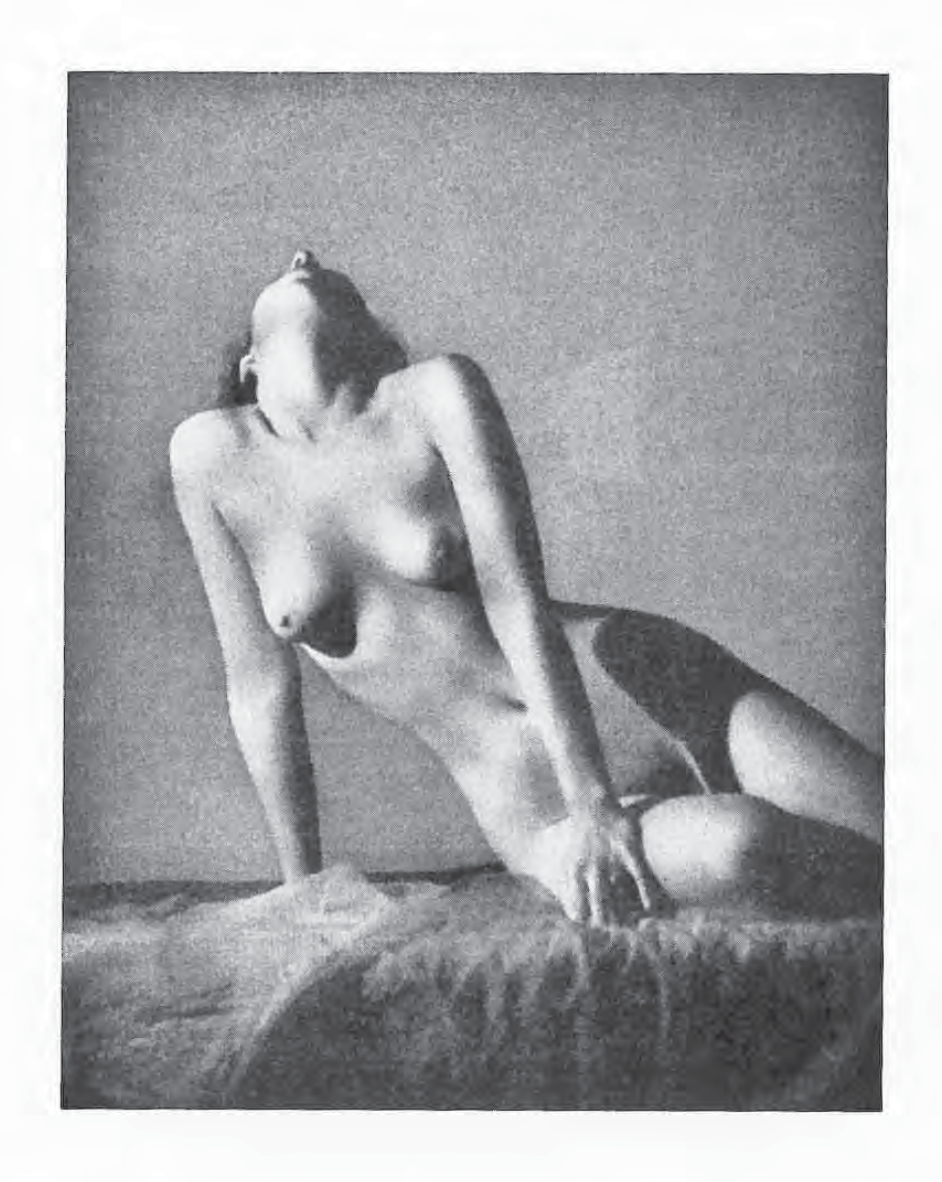


Рис. 118

Художник, несомненно, должен использовать в своих интересах естественное стремление тела к гармонии. Кажется достаточно странным, что современные фотографы склонны к порочным поискам положений и поз, которые противоречат этим закономерностям и как только можно нарушают физическое единство частей тела.

2. Координации легче достичь тогда, когда модель откликается эмоционально и осознанно. Если модель отчетливо понимает и чувствует замысел фотографа, творческая сила ее эмоций позволит выстроить наиболее гармоничную позу. Совсем необязательно, что эта эмоционально законченная поза будет хороша с изобразительной точки зрения, ведь не всякая модель чувствует и понимает изобразительные задачи. Такой

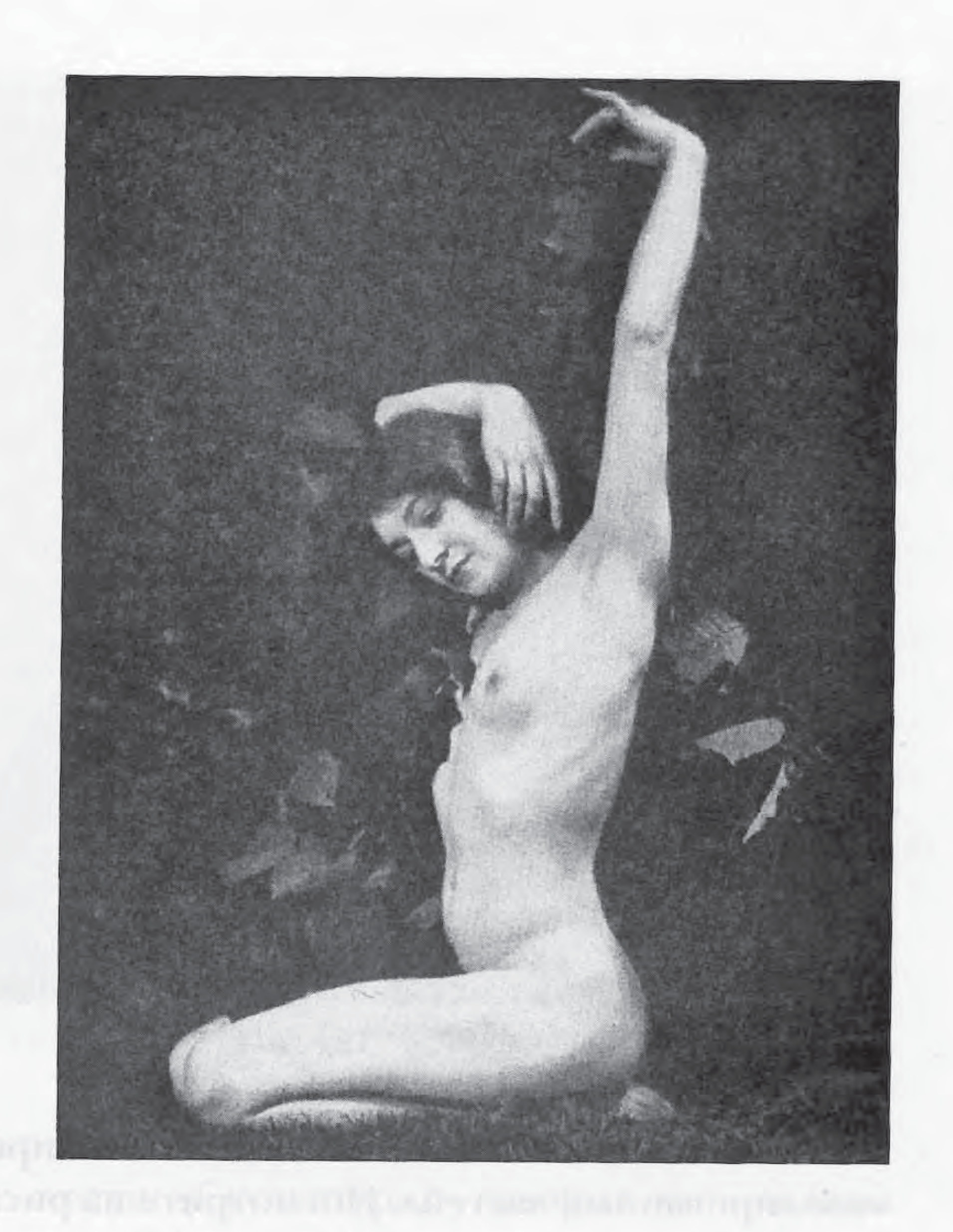


Рис. 119

путь к гармонии открыт только опытным интеллектуальным моделям «сотрудничающего» типа*. Более подробно эти вопросы будут обсуждаться в последующих главах.

Гармоничность как единство

Легче всего достичь гармоничности, если части тела приближены друг к другу. Если одна рука показывает на юго-восток, другая на северо-запад и ноги «скомпонованы» подобным образом, одной этой физической удаленности частей тела достаточно, чтобы затруднить установление между ними связей и, следовательно, координации.

* См. ч. 3, гл. 2.



Рис. 120

На основании этого можно выделить и определить ошибку «изолированных частей». Посмотрите на рис. 120. Самый заметный недостаток на этой фотографии – это рука, настолько сильно вытянутая, что у нее отсутствует сколь-нибудь заметная связь с телом. Ошибка могла бы быть еще более заметной, если бы рука участвовала в каком-либо действии или держала что-то, явно не относящееся к другой руке или к общему смыслу изображения. Совершенно очевидно, что правая рука на рис. 120 не знает, что делает левая.

Рассмотренный случай, конечно, предельный, но нередкий. Менее явная ошибка показана на рис. 121. Хотя предплечье и плечо явно не изолированы, но находятся очень близко к тому пределу, за которым поза становится неловкой. При перемещении предплечья и плеча буквально на 10 см ближе к туловищу, как это показано на рис. 121 более светлым тоном, взаимосвязь восстанавливается, и поза становится более гармоничной.

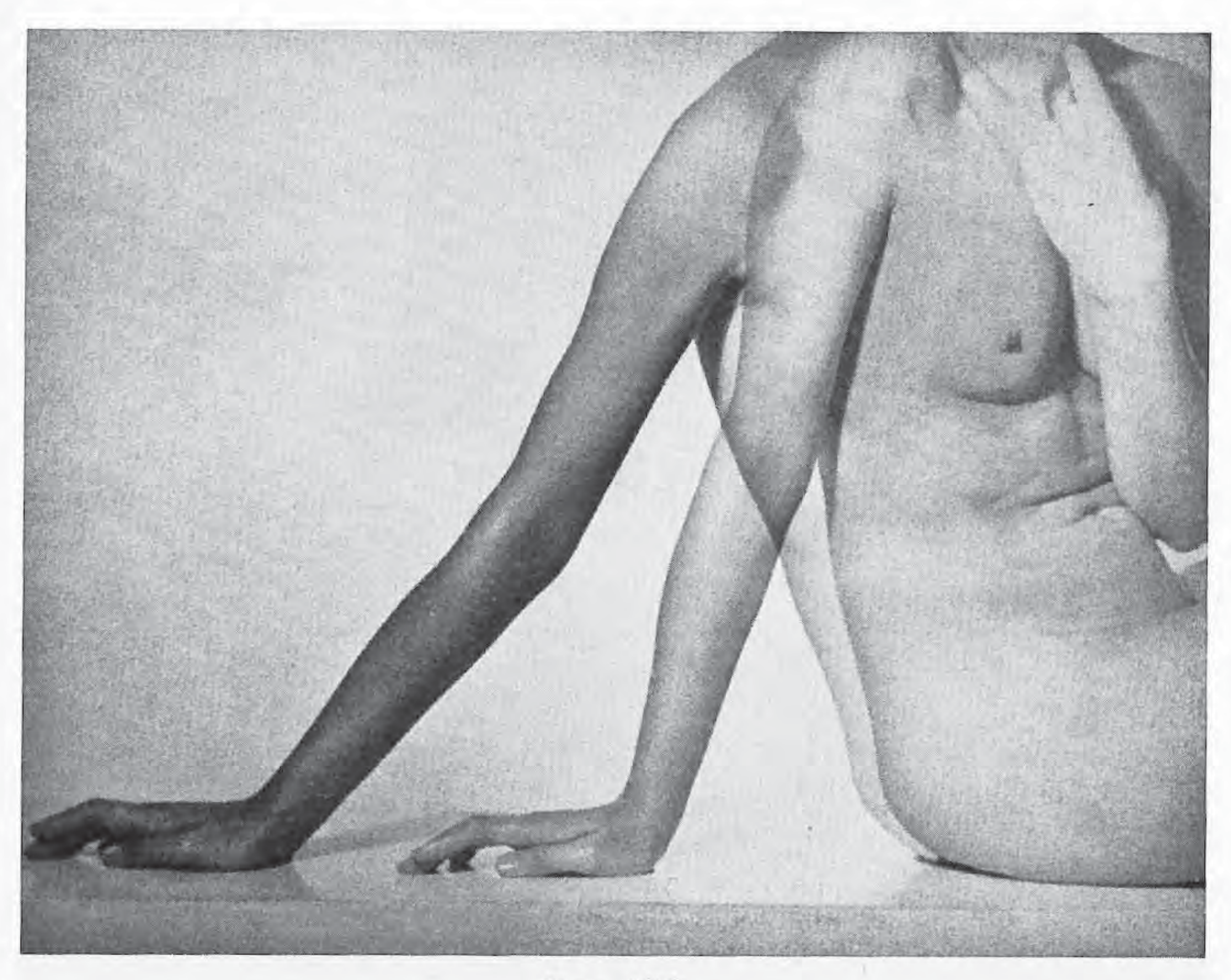


Рис. 121

В связи с этим полезно вспомнить замечание Микеланджело о замысле статуи: «Скульптура, – говорил он, – должна быть задумана так, чтобы она могла скатиться с холма, не претерпев серьезных или критических повреждений». Иными словами, она должна быть компактной, без сильно выступающих или «изолированных» частей, которые могут при этом сломаться. Такой же спасительной компактности необходимо добиваться и при позировании.

Нагрузка и сопротивление

Гармоничность может выражаться и в равновесии между нагрузкой и сопротивлением. Одна из значительных постоянных нагрузок – сила притяжения, тянущая вниз все и вся. Ей противостоят и ее компенсируют направленные вверх усилия мускулов и тканей. Это неустойчивое противодействие составляет основу живой природы и архитектуры.

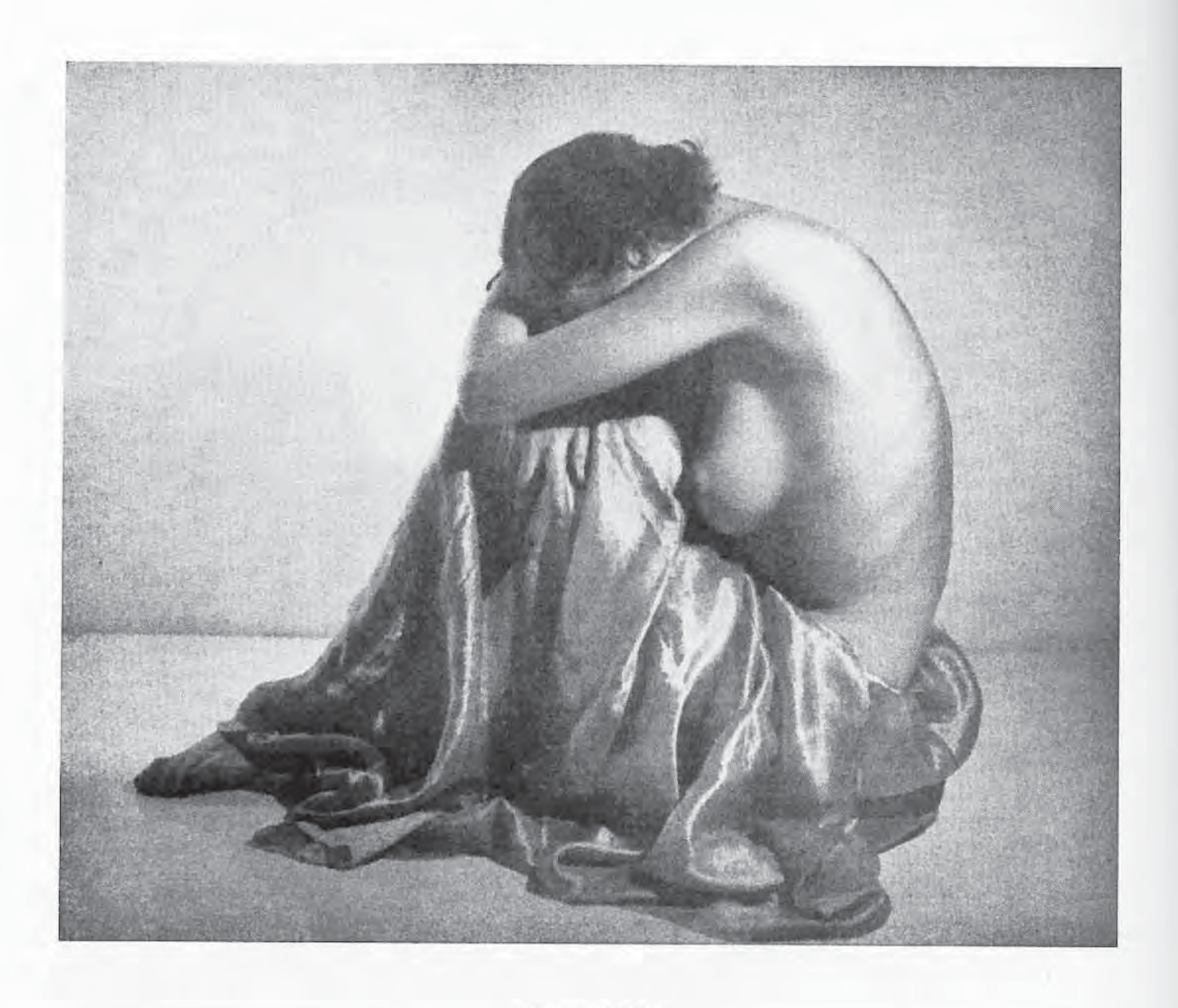


Рис. 122

Архитектура – самое здравое из всех искусств. Если нагрузки и сопротивления рассчитаны и направлены неверно, здание развалится, а это окончательный и более страшный приговор, чем любой, на который способна критика.

Архитектура решает задачи устойчивости и равновесия между нагрузкой и сопротивлением двумя универсальными способами, из которых вытекают полезные для позирования аналогии.

1. Первый способ, применявшийся египтянами, – стабильность за счет массивности. Характерная форма – пирамида, широкая в основании и так же прочно сложенная, как вечные горы. Подобная неподвижная устойчивость представлена более или менее пирамидальной композицией на рис. 122. Она надежно противодействует гравитации своей массой.

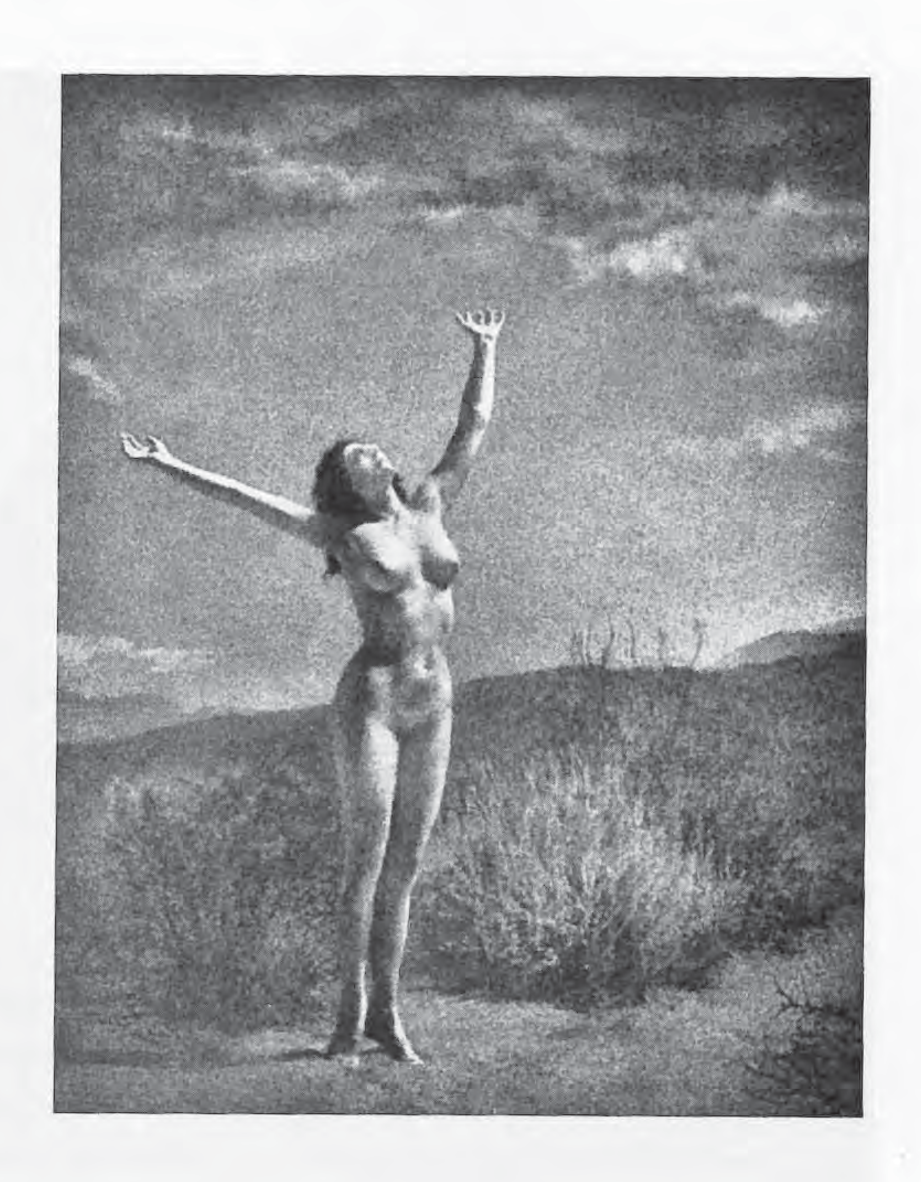


Рис. 123

2. Второй способ применялся в готической архитектуре. Силе гравитации противостоит не статическая масса, а стремящаяся вверх жизненная энергия. Драматизм сопротивления нагрузке выражается открыто и активно. Такова основа композиции на рис. 123. Такое же живое сопротивление гравитации, но в менее экспрессивной форме представлено английским живописцем и гравером Уильямом Хогартом в изображении «линии красоты». Этот гибкий силуэт характеризует естественное стремление вверх и жизнеспособность.

Другой принцип позирования, также позаимствованный из архитектуры, заключается в *необходимости поддержки*. Несмотря на то что современные технологии позволяют построить балкон без внешних поддерживающих частей, он выглядит



Рис. 124

неправильно, если не подразумевается какая-либо поддержка. Также и при позировании: нависающая композиция молит о поддержке. На изображении, однако, поддержка необязательно должна быть *действительно* соответствующей. Достаточно, если поддержка *подразумевается.* Посмотрите на нависающее несбалансированное тело на рис. 124. В окончательном варианте, «Ветер» (рис. 125), поддержка получена за счет расширения юбки.



Рис. 125 . Уильям Мортенсен. Ветер

Глава седьмая

Костюм и его элементы

Теория одежды

Человек уникален тем, что только он из всех животных носит одежду. Антропологи установили, что странная привычка одеваться возникла у человека в далеком прошлом по трем причинам:

1. защита;
2. стыдливость;
3. стремление к украшению.

Бурные дебаты по поводу того, какая из причин первична, не утихали долгие годы. Сторонники материалистических воззрений считали, что первая, а госпожа Гранди* настаивала на второй, утверждая, что одежда была просто «признаком показного стыда человека». Сегодня большинство сходится во мнении, что, хотя потребность в защите и приобретенный комплекс стыдливости и влияли впоследствии на виды одежды, все-таки основной причиной, заставившей человека носить одежду, было стремление к украшению.

* Госпожа Гранди (Grundy) – собирательный образ напускной скромности, ханжества, введенный в американскую литературу Томасом Мортоном (Thomas Morton).

В этой главе мы, конечно, будем заниматься одеждой именно с точки зрения стремления к украшению.

В основе всех попыток человека украсить себя лежит, по-видимому, неистребимый комплекс неполноценности. Обнаженный человек чувствует себя очень маленьким и одиноким. А декоративность одежды помогает ему возвыситься и утвердиться во враждебном мире и в своем собственном сознании в качестве прекрасного и внушительного индивида, соваться в дела которого небезопасно.

Эти усилия очень четко отразил Эмиль Зеленка в своей широко известной классификации способов украшения тела*. По Зеленке существует два основных способа, которыми человек может украсить себя: украшение тела, в основном присущее примитивным народам, и украшение внешнее (то есть с помощью одежды).

К украшению тела он относит:

нанесение шрамов (то есть украшение с помощью шрамов);
татуирование;
раскрашивание;
нанесение увечий;
изменение формы.

Используя эти методы, человек старается превратиться из испуганного неуверенного млекопитающего, которым он является на самом деле, в источник изумления и страха для своих врагов.

Среди видов наружных украшений Зеленка упоминает следующие.

Вертикальные – направленные на увеличение видимого роста. К этой категории можно отнести головной убор из перьев индейского вождя, а также цилиндр сенатора.

* «Наряды людей» (Der Schmuck des Menschen), 1900 г.



Рис. 126



Рис. 127

Пространственные – призванные увеличить видимые размеры. Отсюда и женские платья с широкими плечами, и подплечики в костюмах для мужчин, чтобы они выглядели сильными и мужественными.

Направленные – подчеркивающие движения тела. К этой категории относятся струящиеся драпировки и развевающиеся перья, которые усиливают впечатление от движения, особенно против ветра.

Кольцеобразные – подчеркивающие округлость тела. К ним относятся браслеты, ожерелья и пояса.

Местные – выделяющие определенную часть тела. Так, женщины носили турнюры, чтобы подчеркнуть женские контуры. А мужчины были склонны преувеличивать впечатление от своих достоинств с помощью гульфика.

Все эти уловки свидетельствуют об усилиях человека показать себя немного более сильным, крупным или быстрым, чем он есть на самом деле, а также подчеркнуть, приукрасить, т. е. сделать более выразительным само тело.



Рис. 128



Рис. 129

Одежда и анатомия

До сих пор мы рассматривали только пластические характеристики обнаженного тела. Этот подход может быть логичным и для костюмного позирования, потому что основой для него служит, несомненно, обнаженное тело. Истинное предназначение одежды – не сокрытие, а, наоборот, раскрытие тела. Одежда – это демонстрация анатомии.

Периоды расцвета дизайна костюма характеризовались ясным пониманием того, как соотносятся одежда и строение тела. Строение всегда подчеркивалось (иногда, может быть, чрезмерно), но неизменно принималось за основу. Периоды упадка дизайна костюма были отмечены стремлением скрыть строение тела, изменить его и ему противоречить. В недавнем прошлом да и в наше время можно найти примеры такого неудачного дизайна. Даже в традиционных женских нарядах африканского племени готтентотов можно усмотреть те же основные принципы, которыми руководствуются современные дизайнеры, уподобляющие женщину плоскогрудому узкобедрому уродцу.



Рис. 130



Рис. 131

Конечно, подробное обсуждение истории и основ дизайна одежды не является назначением этой книги. Тем не менее нелишне сформулировать несколько основных принципов, которых стоит придерживаться, подбирая сочетания элементов костюма, а также оценивая пригодность для изобразительных целей современной одежды, с которой приходится иметь дело.

Стоит еще раз повторить основной принцип дизайна костюма: *одежда должна соответствовать сложению тела, на которое она надета, и подчеркивать его.*

Поэтому избегайте ярких контрастных оттенков в одежде, так как в противном случае одежда, а не тело, будет доминировать на изображении.

Большую проблему для портретиста могут создать головные уборы. При художественном изображении головы человека главенствовать должны форма черепа и черты лица. Поэтому плоха та шляпа, которая уводит от них взгляд, как это показано на рис. 126 или 127.

Важный изобразительный элемент костюма – вырез платья. В женских нарядах следует избегать прямого V-образного выреза, хотя такой вырез и был популярен в разные периоды да



Рис. 132



Рис. 133

и теперь частенько используется в одежде. Его угловатое построение – резкое, грубое и явно мужское по смыслу – не может украшать женщину и не соответствует линиям ее тела. Некоторые фотографы используют V-образный вырез при фотографировании тучных женщин, чтобы уменьшить кажущиеся размеры тела. Но V-образный вырез неприемлем и в этом случае и часто не решает проблему, потому что сильный контраст форм скорее подчеркивает, чем уменьшает округлость лица.

V-образный вырез измененной формы, показанный на рис. 128, с одной стороны, женщинам обычно идет, а с другой – соответствует женскому телосложению.

Квадратный вырез имеет те же недостатки, что и V-образный, то есть он абсолютно неженский. Однако если изменить углы так, как показано на рис. 129, эта линия может весьма подойти модели с красивым горлом и крепкой грудью.

Для женского костюма оптимальна округлая линия выреза, поскольку она хорошо сочетается с контурами лица и тела. Форма может быть любой – от плоского овала до глубокого выреза. Линия в виде точного полукруга некрасива, так как вызывает слишком много механистических ассоциаций. Самый



красивый и наиболее естественный вырез повторяет форму, которую принимает подвешенная за два конца цепь (рис. 130). Эту же форму, разумеется, принимает и ожерелье.

Избегайте линии выреза, проходящей непосредственно в месте соединения шеи с плечами (рис. 131). Этот вырез выглядит так же непривлекательно, как обрезание ног или рук на уровне суставов.

Я уже говорил, что нежелательно обрезать руки на уровне локтя или запястья, а ноги – на уровне колена или лодыжки. Необходимо еще раз упомянуть об этом применительно к одежде. Самый уродливый из всех рукавов – это рукав точно по локоть. Локтевой сустав должен быть либо полностью виден, либо полностью скрыт. Рукав также не должен подходить слишком близко к запястью. Он должен заканчиваться либо между локтем и запястьем, либо, наподобие средневе-

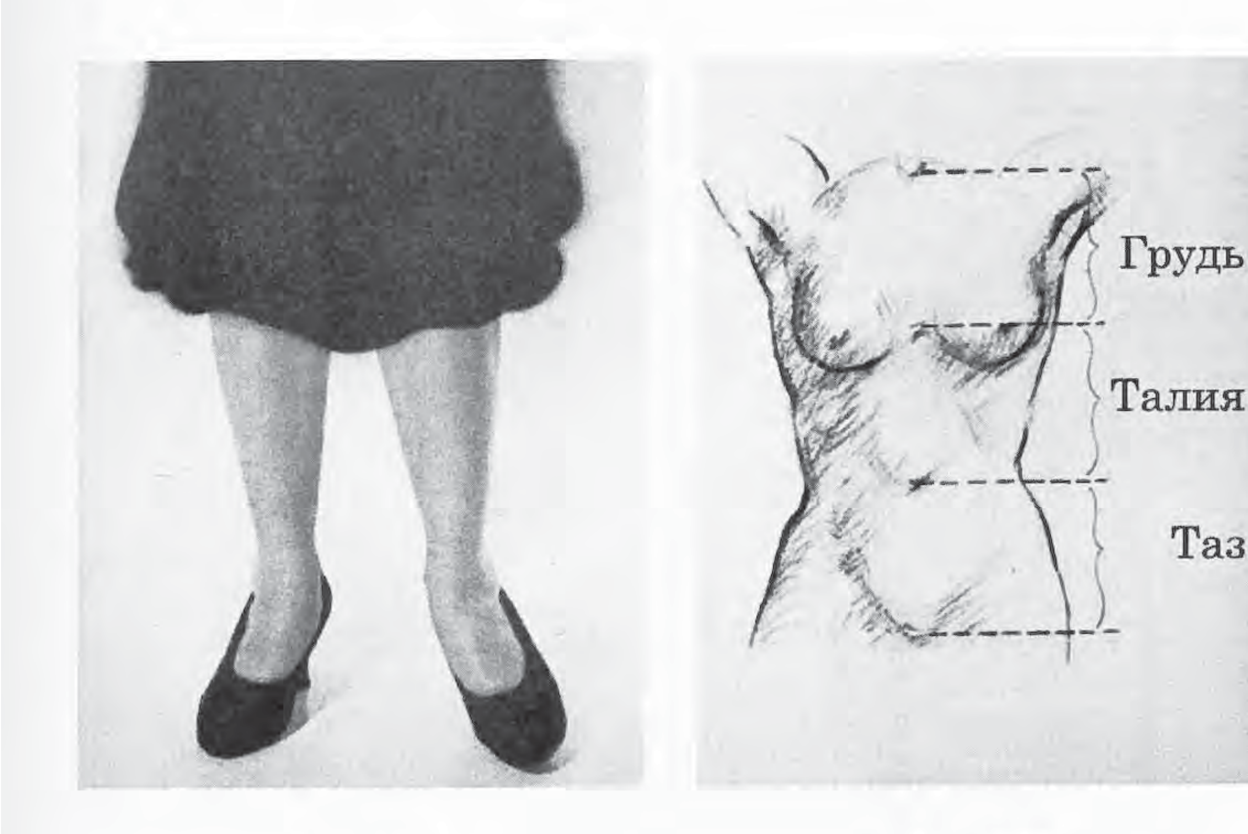


Рис. 134 Рис. 135

кового рукава, продолжаться существенно за запястье, заканчиваясь на кисти.

Точно так же юбка или платье должны заканчиваться либо явно выше колена (как, например, шотландский килт или греческая фустанелла), либо определенно ниже его (как, например, классическая балетная юбка). Худшая длина для юбки – до колена или непосредственно выше колена. Само колено, оказывающееся при этом изолированным и ни к чему не относящимся, выглядит крайне несимпатично. Кажется, что вместо колен мы смотрим на парочку окороков. 1928-1929 годы, когда мир содрогнулся, как в ночном кошмаре, при появлении сотен миллионов открытых колен, без сомнения, можно отнести к самому катастрофическому упадку моды за все времена. Однако если юбку поднять на 15 см выше колена, связь коленного сустава с остальным телом восстанавливается, и результат становится весьма привлекательным.

Юбка, заканчивающаяся точно на лодыжке, увеличивает размер ступни. Этот эффект исчезает, если юбку поднять или опустить. Длина юбки в разные времена сильно меня-



Рис. 136



Рис. 137

ется по требованиям моды, но существует только одна оптимальная длина – между коленом и лодыжкой. Эта длина определяется линиями икры. Если юбка слишком коротка, как на рис. 132, то глаз, продолжая линии икры, сведет их на нет, и нога будет казаться меньше. Если же юбка слишком длинная, как на рис. 133, такое же продолжение линий приводит к тому, что нога кажется огромной. Правильная длина юбки такая, при которой линии икры кажутся абсолютно или почти параллельными (рис. 134).

Разумеется, глаза наблюдателя обычно расположены существенно выше подола. При таком угле зрения кажущаяся длина юбки увеличивается. Поэтому обычно для компенсации этого эффекта юбку делают немного короче. Насколько короче – зависит от размера юбки, так как эффект тем сильнее, чем шире юбка. С другой стороны, фотоаппарат часто располагается ниже обычного уровня глаз. При этом для сохранения кажущейся длины юбки или спортивного платья может потребоваться их немного удлинить.

Положение пояса также должно соответствовать строению тела. В четвертой главе упоминалось, что торс состоит из трех



Рис. 138



Рис. 139

примерно одинаковых объемов – груди, талии и таза. Точками раздела служат грудина и пупок (рис. 135). В хорошие для моды периоды именно эти две точки определяли положение линии пояса. Средним и обычным положением была высота, определяемая пупком (рис. 136). В греческих платьях, а также в платьях стиля ампир линия пояса поднималась до основания грудины (рис. 137). Любое положение пояса между этими двумя точками выглядит, в общем, неправильно (рис. 138). Линия пояса, проходящая по бедрам, заставляющая предполагать, что пояс сполз (рис. 139), смотрится неуклюже. Очень изящен, тем не менее, пояс восточного типа, проходящий над бедрами на спине и спадающий спереди к лобковой кости (рис. 140). Пояс такой формы не противоречит строению тела, так как спереди он почти параллелен паху.

Интересно отметить, что в благоприятные для моды времена существовала связь между уровнем пояса и высотой прически. Когда уровень пояса поднимался, как в греческих платьях или в платьях в стиле ампир, волосы собирались в более высокую прическу. Когда носили низко сидящий восточный пояс, прическа была насколько возможно низкой.

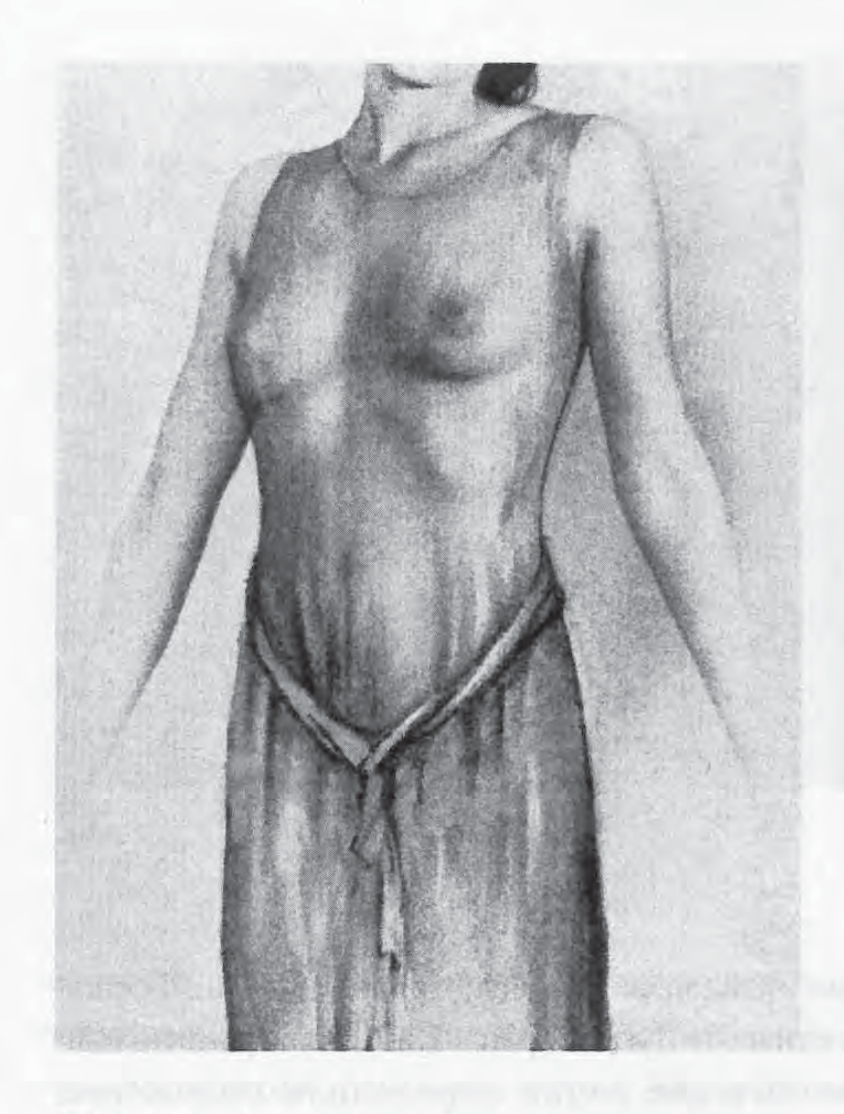


Рис. 140

Складки и драпировка

Складки встречаются в большинстве костюмов. Они образуются сами собой при облачении тела в одежду. При составлении костюма из отдельных элементов необходимо понимать, как и где их использовать. Правильно расположенные складки очень красивы. Расположенные неверно и не в тех местах складки превращают лучший костюм в бессмысленную груду тряпок.

При правильной драпировке складки соответствуют строению тела и выделяют его контуры, подчеркивают его движения и ритмику. Великолепные примеры использования складок можно найти у Фидия в одежде его скульптур у основания Парфенона. Не менее величественны складки у Микеланджело в его росписи потолка Сикстинской капеллы. Обратите внимание, как в каждом из этих случаев свободные волны тканей не только соответствуют строению тела, но и усиливают впечатление от него.





Рис. 141

Рис. 142

Кроме соответствия контурам тела складки одежды должны также соответствовать структурной логике самого костюма. Например, логично группировать складки вокруг талии, там, где одежда стягивается поясом. Напротив, группирование складок на половине высоты бедра явно нелогично.

Необходимость взаимосвязи складок и контуров тела показана на рис. 141 и 142. Обратите внимание, как на рис. 141 складки соответствуют форме тела и изгибу груди. Наоборот, на рис. 142 ритм нарушен противоречивыми беспорядочными линиями ткани.

Здесь необходимо сделать одно предостережение. Если складка изображается в профиль, следите за тем, чтобы она не была слишком глубокой или слишком резкой у основания. Из-за странной оптической иллюзии глубокая складка с резкими краями кажется гораздо более глубокой, чем на самом деле, продолжающейся внутрь тела, будто ее зубчатые основания врезаются в руку (рис. 143). Этот эффект можно сгладить, если сделать складки менее глубокими и более плавными. Изменить их мож-



Рис. 143



Рис. 144



Рис. 145



Рис. 146

но либо во время позирования, либо ретушированием. Второй метод был применен на снимке, представленном рис. 144, сделанном с негатива, фрагмент которого показан на рис. 143.

Эффект серег и ожерелий

Серьги и ожерелья – не просто элементы украшения. Подобно прическе, они существенно влияют на кажущуюся форму лица. Поэтому они могут играть важную роль, компенсируя излишнюю длину или ширину лиц либо подчеркивая эти особенности.

В большинстве случаев серьги увеличивают ширину лица. Это происходит из-за акцента на горизонтальном движении глаз при переводе взгляда с одного украшения на другое. Этот эффект особенно заметен, если используются серьги типа пуговиц (рис. 145). Напротив, очень длинные серьги-подвески, скорее, удлинят лицо (рис. 146).

Если говорить об ожерельях, то некоторые их формы делают лицо шире:



Рис. 147



Рис. 148

1. короткое ожерелье типа петли (рис. 147). Эффект еще более явный, если бусины круглые;
2. короткое ожерелье с большим круглым фермуаром (рис. 148);
3. ожерелье из большого количества коротких ниток (рис. 149).

А другие, скорее, удлиняют лицо:
1. ожерелье средней длины с овальными бусинками (рис. 150);
2. ожерелье в виде набора подвесок (рис. 151);
3. несколько длинных нитей (рис. 152).

«Костюм» и «предметы одежды»

Несколько лет тому назад американский художник-модернист Хилер Хайлер в своей статье «Маска» обратил внимание на существенные различия между понятиями «предметы



Рис. 149



Рис. 150



Рис. 151



Рис. 152

одежды» и «костюм». Первое имеет исключительно практическое наполнение: это одежда для тепла, одежда как предмет этнографии, это ткани и материалы, используемые для одежды, характерные для определенного места, времени или исторического периода. Понятие «костюм» связано с мыслями и идеями, стремлением к самовыражению, определяет соотношение одежды и движения, роль одежды как украшения и выразителя национального характера, а также духа исторических периодов. Если специалиста интересует истинный цвет тоги Цезаря или точная длина окружности юбки с фижмами, принадлежавшей королеве Елизавете, то такой специалист занимается «предметами одежды», а не «костюмом». Понятие «костюм» содержит идеи, заложенные в те или иные предметы одежды, рассматривает эти предметы в качестве средств выражения духа и характера.

Многочисленные попытки использования одежды в художественной фотографии не дали положительных результатов именно из-за неспособности ощутить это важное различие между «предметами одежды» и «костюмом». Фотограф может взять напрокат исторически абсолютно достоверную одежду, принести ее в студию и сделать великолепную с точки зрения этнографа или историка копию искусства белошвейки, но очень редко – настоящую фотографию. Сотни голливудских специалистов-исследователей напряженно работают, чтобы с абсолютной точностью воспроизвести одежду различных времен и местностей, склады пухнут от результатов их труда. Но в грандиознейших кинокартинах костюмы часто выглядят как ужасающие нагромождения тканей, лишенные жизненного духа и какого-либо намека на истинный смысл этих одежд. Такие костюмы, скорее, тяжелая ноша для более или менее терпеливых потеющих актеров.

На заре моей фотографической карьеры я несколько лет работал в самой большой на Западе компании по производству реквизита. Я надеялся, что там у меня будет прекрасная возможность сделать несколько настоящих снимков. Мне казалось, что, имея в своем распоряжении одиннадцать этажей, забитых практически неограниченным количеством прекрас-



Рис. 153
Костюм
из костюмерной

ных аутентичных костюмов, я не могу не получить удачного результата. Однако все это время я терпел неудачи практически в 100% случаев. На рис. 153 показан один из моих снимков того времени (у меня есть примерно три тысячи других, многие из которых даже хуже этого). Перед нами изображение одежды, в середину которой случайно попало ничего не выражающее и совершенно здесь не обязательное лицо девушки, на которую эта одежда надета. Я не берусь объяснить, что эта одежда означает или что она должна означать. Единственное, что порождает эта картинка, так это мысль о том, что, если эту фигурку приподнять, то под ней обнаружится чайник.

После того как я сделал несколько тысяч фотографий подобного качества, я понял, что доступ к костюмам – скорее препятствие, чем помощь в создании костюмных фотографий. Большинство попыток использовать точно исполненное костюмером платье приводит к полному исчезновению модели внутри одежды.

Уже готовый костюм постоянен, и его невозможно значительно изменить, не повредив. Обычно костюм шьют, чтобы на него смотрели, а не изменяли. Его материал и орнамент зачастую слишком броские, и в нем нередко присутствуют посторонние с художественной точки зрения детали.

Элементы костюма

Форм и вариантов костюма может быть множество, но элементов костюма мало, и они просты. Структурно костюм – это просто куски ткани, различными способами наброшенные на тело и закрепленные вокруг него. Швы, крючки, пуговицы, где бы они ни находились, – просто механические детали, не представляющие художественной ценности. Имея это в виду, я начал экспериментировать с построением костюма из набора тканей, то есть стал работать с элементами костюма, а не с готовыми предметами одежды. Метод оказался исключительно успешным: ткани оставляли большую свободу действий, и костюм мог стать выразительным и в то же время не бросающимся в глаза.

Я обнаружил, что практически для всех изобразительных целей достаточно лишь небольшого количества элементов. Список, который приводится ниже в качестве примера, служил мне несколько лет для создания почти всех моих художественных костюмов. Другие задачи, безусловно, потребуют изменений и дополнений этого списка. Количество элементов, тем не менее, вряд ли сильно изменится, ведь метод лишится своего главного достоинства, если элементов будет много: они не будут столь привычны и ими будет нелегко манипулировать. На самом деле все перечисленные ниже материалы легко уложить в один маленький чемодан.

1. Две серые монашеские накидки, хорошо состаренные и немного порванные и потертые с одного края. Материал должен быть тщательно состарен. Его нужно несколько раз постирать, чтобы он помягчел и перестал садиться, а потом хорошенько выдержать на ветру и солнце.



Рис. 154. Уильям Мортенсен. Дочь Гоби

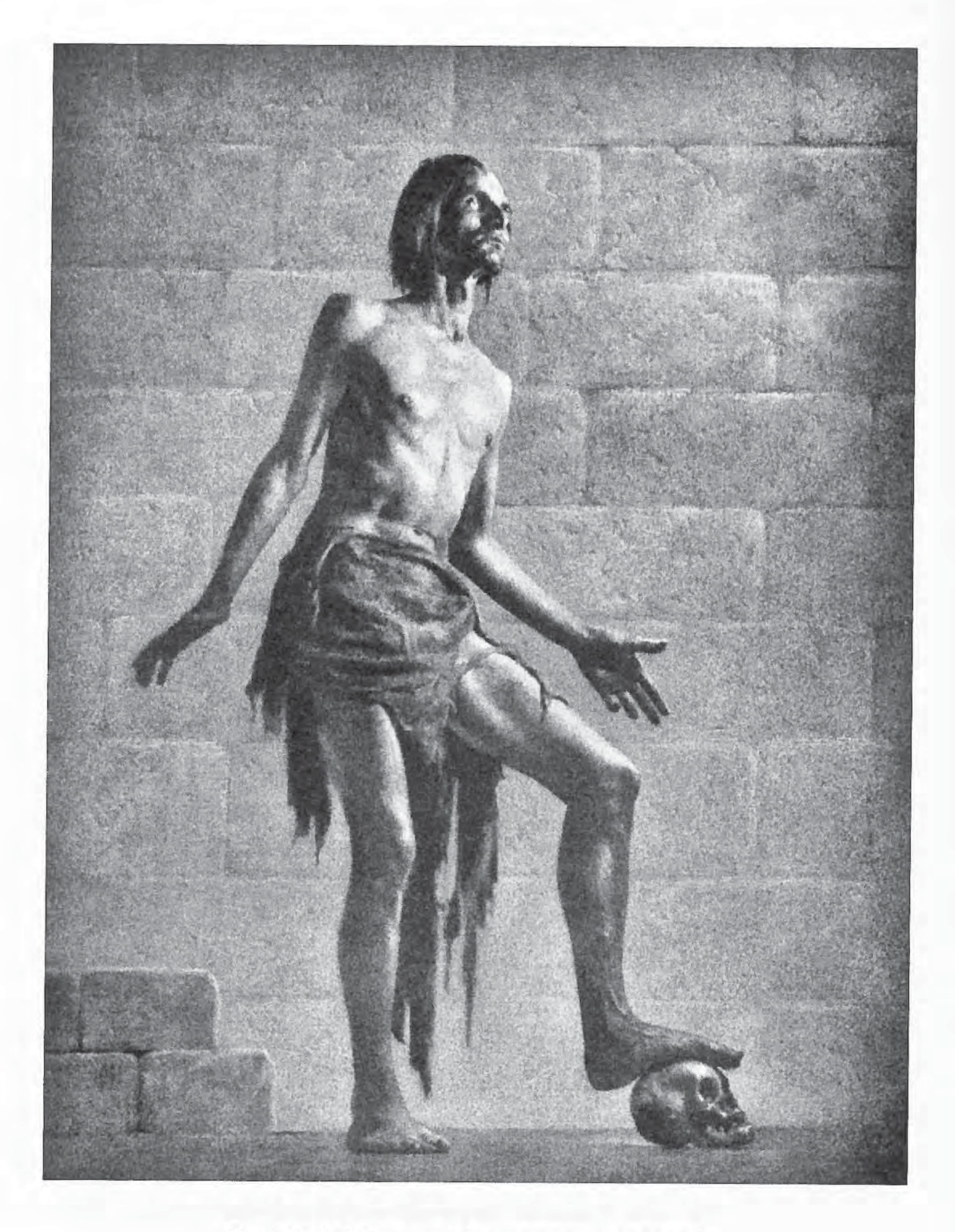


Рис. 155. Уильям Мортенсен. Лазарь V

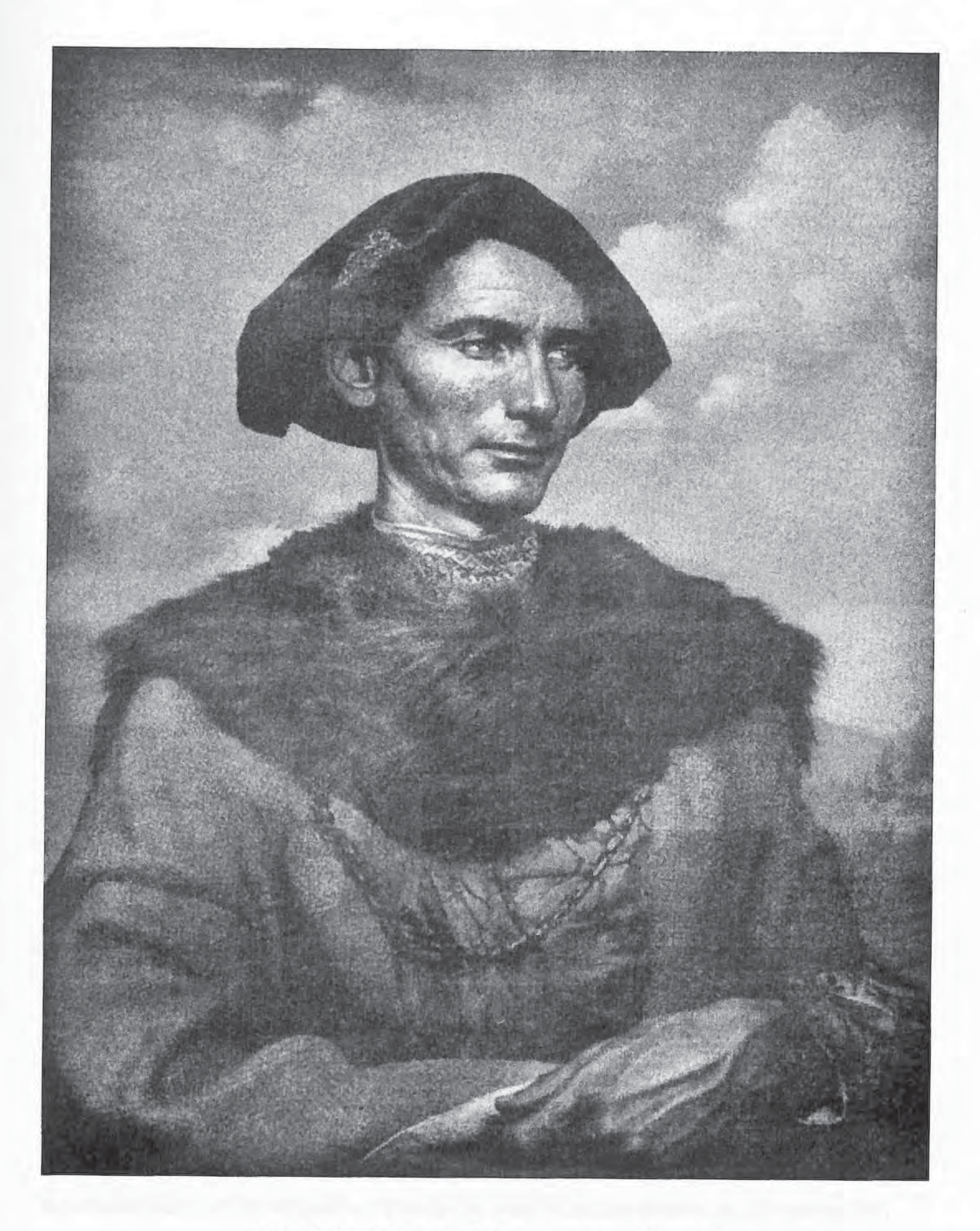


Рис. 156. Уильям Мортенсен. Эразм

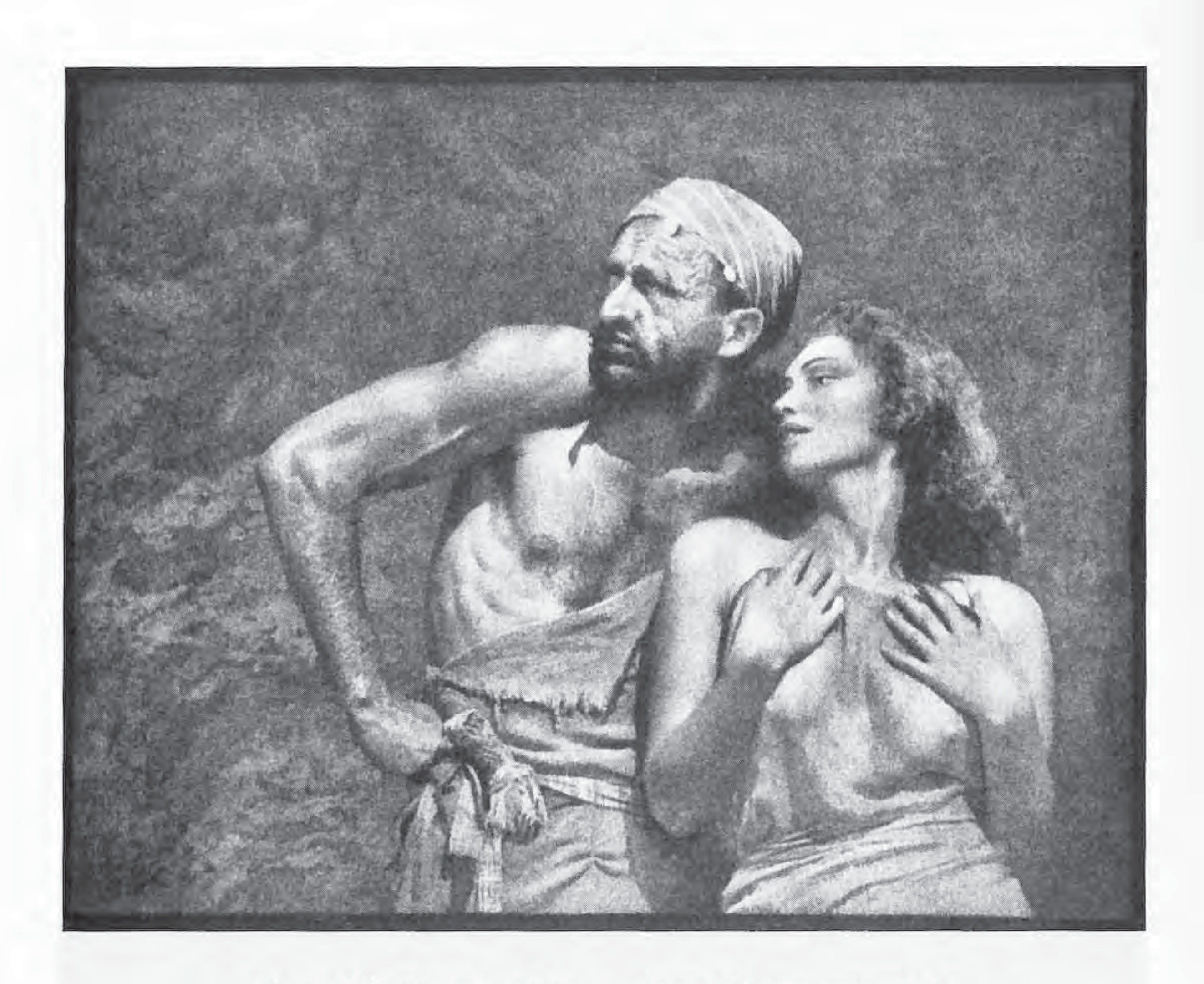


Рис. 157. Уильям Мортенсен. Отверженные

Этот элемент часто использовался в костюмах стариков и старух («Вонг», рис. 194). Особенно хорош для усиления дряхлости и старости потрепанный край («Дочь Гоби», рис. 154).

Те же самые рваные куски мягкой мешковины можно увидеть в «Лазаре V» (рис. 155). Добавив цепь, из этих элементов можно составить костюм эпохи Возрождения («Эразм», рис. 156). Чаще всего, конечно, с лохмотьями ассоциируется нищета, и именно потому лохмотья были использованы в «Отверженных» (рис. 157). Они также часто применялись в качестве подкладки под другую материю для формирования плеч или спины.

2. Кусок темно-желтой итальянской парчи 2x1 м.
   Рисунок этого элемента не должен быть слишком выделяющимся. Сам выбранный цвет богат с фотографической точ-



Рис. 158. Уильям Мортенсен. На вокзале

ки зрения и эффективно работает. Материал должен быть мягким и плотным.

То, что это именно парча и именно итальянская, делает такой элемент особенно подходящим для костюма Возрождения. Например, он представлен в качестве камзола на портрете «Эразм», рис. 156. При фотографировании женских фигур парча может использоваться как тяжелая и роскошная накидка на плечи или может быть собрана спереди в виде богатого лифа. Парча со складками может работать как причудливая шаль («На вокзале», рис. 158). Если парчу перевернуть обратной стороной, ее можно использовать как верхнее платье или фартук, что и сделано в «Женщине из Лангедока» (рис. 163).

3. Два куска черного бархата: 30х45 см и 2х1м.
   Если меньшему куску, складывая его тем или иным образом, придавать разные формы, его можно использовать для головных уборов – средневековых или эпохи Возрождения («Эразм», рис. 156). Кроме того, маленький кусок бархата часто может пригодиться для заполнения раздражающего открытого треугольника, возникающего между телом и руками, если локти разведены в стороны. Большой кусок может использоваться для платья или накидки на плечи. К тому же его размер позволяет приспособить его в качестве черного фона за головой.

4. Старый меховой воротник.
   Полезен, если надо добавить характерные детали или просто мех к костюму эпохи Возрождения. Обратите внимание на то, как он использован в «Эразме». Его также можно превратить в воротник, тюрбан или папаху.

5. Три шарфа со сложным или даже пестрым рисунком.
   Они используются, когда надо сделать акцент на небольшие по размеру детали. Расставлять такие акценты надо с учетом строения тела. Шарфы могут служить цыганскими или восточными головными уборами, кушаком или даже платьем.



Рис. 159. Уильям Мортенсен. Фламандская крестьянка

Обратите внимание, как они использованы в качестве платка на голове во «Фламандской крестьянке» (рис. 159).

6. Одна нижняя юбка с корсажем почти белого цвета. Одна блузка с длинными рукавами из неотбеленной кисеи с круглым, собранным в складки вырезом.

В списке есть только два настоящих предмета одежды, но оба практически нейтральны по форме и не содержат никакого намека на исторический период, к которому относятся, что позволяет использовать их как заблагорассудится. Рукава блузки можно подогнуть или оставить висеть свободно. Стягивающий блузку у шеи шнурок может быть отпущен так, что оголится плечо, а может быть затянут, как у «Фламандской крестьянки» (рис. 159).

Добавление характерных деталей может превратить длинное нижнее платье в основную одежду крестьян всех частей света: Северной Африки и Восточного Средиземноморья, Центральной и Северной Европы, мексиканских и североамериканских индейцев. Это платье было использовано в «Женщине из Лангедока». Кроме того, этот наряд может оказаться подходящим для портретов простых молодых девушек: круглая линия шеи усиливает обаяние молодости.

7. Три серых куска ткани 2x1 м.
Они используются для юбок, а также дополняют костюмы представителей различных религий Востока («Лазарь III», рис. 160).

8. Три куска тюля цвета слоновой кости: два куска по 15x45 см и третий – 30x100 см.
Из меньших кусков можно сделать изящный женский головной убор, а из большего – мантилью. Их можно также использовать при создании платьев разных стран и эпох. Если этот материал подкрахмалить и добавить тесемки, то можно сделать жесткие воротники, характерные для елизаветинских или голландских костюмов. Наконец, его можно использовать так же, как шарфы из пункта 5, для подчеркивания деталей.

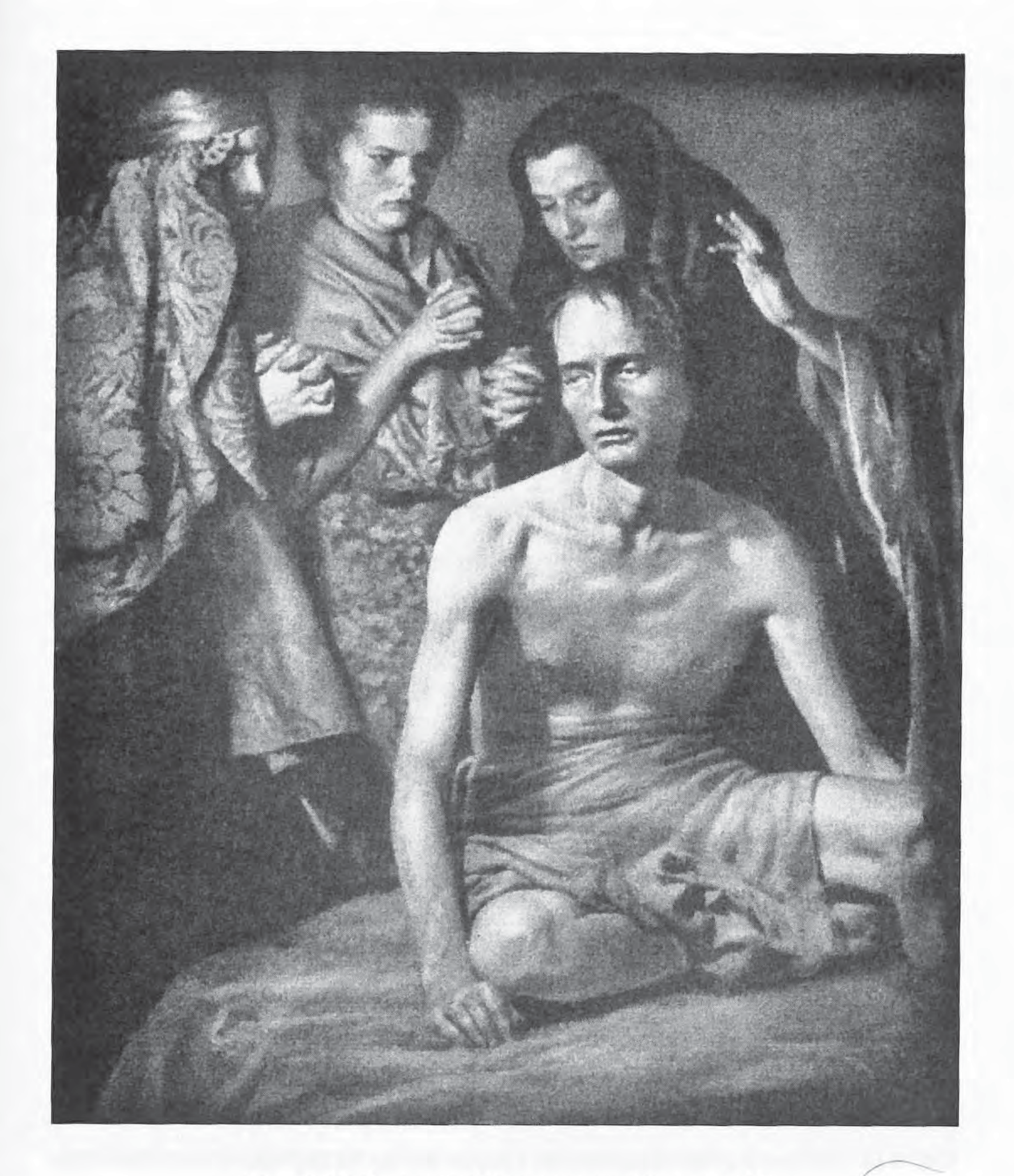


Рис. 160. Уильям Мортенсен. Лазарь III

9. Несколько поддельных драгоценностей.
   Отличные драгоценности для фотографических целей можно сделать из пластика, покрашенного бронзовой краской «под золото». Много полезного можно также найти в магазинах дешевой бижутерии.
   Вот примерный список на все случаи жизни:
   два ожерелья – одно короткое, другое достаточной длины, чтобы его можно было надеть в два сложения;
   два кольца подходящего размера;
   несколько стеклянных браслетов;
   два латунных браслета;
   две массивные пряжки;
   одна массивная бронзовая или «под золото» цепь длиной 60 см.

На этом список элементов костюма заканчивается. Время от времени для особых эффектов я использовал и другие элементы: испанские шали, кинжалы, всякие безделушки и т. д. В список они не попали, потому что использовались нечасто.

Для некоторых целей перечисленные элементы костюма не подходят. Военная форма, например, обязательно должна быть детально точной, так как именно в точности кроется суть военной формы. Однако с художественной точки зрения такая точность вряд ли требуется. Костюм на фотографии должен быть обобщенным и универсальным. Например, при создании из перечисленных выше элементов средневекового костюма мы не стараемся воспроизвести определенную одежду, которую носили в такой-то день в таком-то месте в 1259 году. Скорее, мы пытаемся создать ощущение эпохи с помощью минимального набора артефактов с наименьшей допустимой детализацией.

Использование отдельных элементов

Если использовать перечисленные элементы костюма в первый раз, их вид может вызвать разочарование. Цвет у них неинтересный, да и выглядят они явно разношерстно. Старайтесь смотреть на них глазами фотографа, озабоченного вопросами полутонов черно-белого отпечатка. При работе над кос-



Рис. 161

тюмом чаще рассматривайте его через монохромный синий или сине-серый фильтр* и через видоискатель.

При разработке костюма с применением этих элементов планируйте его так, чтобы использовать минимальное количество выразительных значимых составляющих. Разложите предполагаемые элементы так, чтобы они были под рукой. Стройте костюм постепенно, элемент за элементом. На всех стадиях делайте много

* Подходящий фильтр для рассматривания может быть сделан из листового стекла Pot Blue. Хотя стекла не абсолютно монохроматические, на практике они дают приемлемый результат. Стекло или структурный фильтр используются только для рассматривания полутонов объекта в монохромном свете. Стекло никогда не применяется как фильтр при фотографировании.

снимков; может получиться, что какой-то промежуточный вариант подойдет больше, чем законченный костюм. Если вы заметили интересную позу или выражение, фотографируйте, даже если костюм еще не готов. Может случиться, что при завершении костюма нужные качества будут потеряны. На последних этапах внимательно изучайте сочетание элементов через видоискатель, делайте побольше разных вариантов и каждый раз фотографируйте.

Вот два примера, проясняющих, как используются элементы. На рис. 161 представлены элементы, задействованные в «Эразме» (рис. 156):

A) кусок желтой парчи;

B) два куска монашеских одеяний;

C) кусок черного бархата;

D) меховой воротник;

E) цепь «под золото»;

F) одна пряжка.

Эти элементы использовались следующим образом. Желтая парча была наброшена на плечи и левую руку модели так, что концы свисали сзади. По одному куску монашеских одежд были положены на плечи и соединены спереди для получения V-образного выреза на шее. Потом модель села к столу, на который положила локти. После этого костюм был подправлен. Цепь была немного удлинена с помощью веревки и повешена на шею. Веревка была спрятана под мехом со спущенными назад концами, лежащим на плечах. Наконец, черный бархат был уложен на голове определенным образом, и к нему прикреплена пряжка. Придать головному убору интересную форму удалось только после многочисленных экспериментов.

Было сделано большое количество снимков с разными вариантами освещения и незначительными изменениями объекта.

На рис. 162 показаны элементы, применявшиеся во «Фламандской крестьянке»:

A) блузка;

B) три шарфа;

C) два куска кружев;

D) кусочек парчи;

E) украшения: короткое ожерелье и четыре браслета.

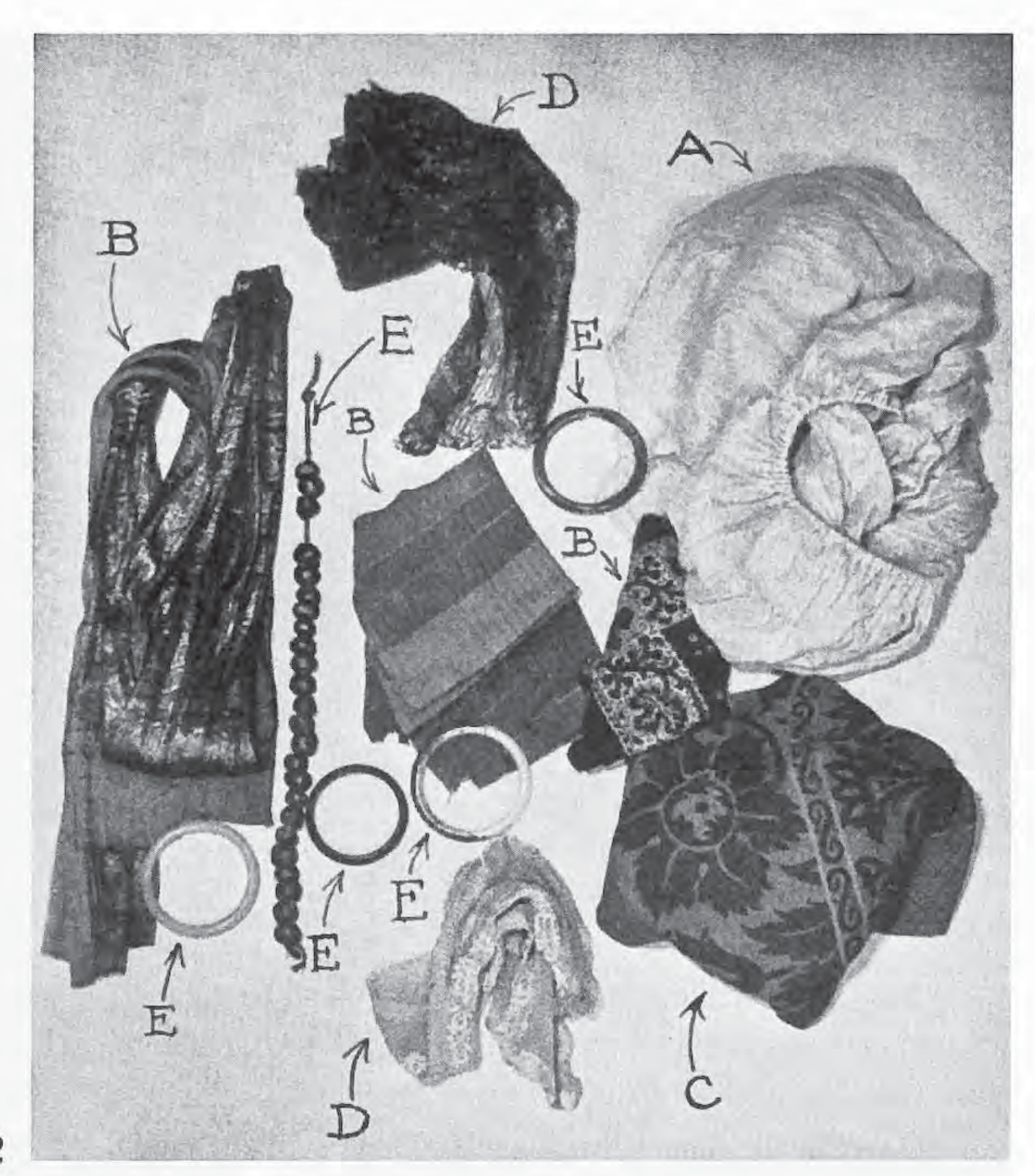


Рис. 162

Костюм создавался следующим образом. Сначала была надета блуза, рукава ее были подогнуты, на шее она была довольно плотно стянута. Потом на бедра был повязан широкий шарф. Головной убор был сооружен из двух кусков кружев и шарфа, повязанного вокруг головы. На этом костюм был почти готов, модель села, и ей на колени положили кусок парчи. Было сделано несколько снимков. После этого ручку кресла закрыли другим шарфом и добавили украшения. Было сделано еще несколько снимков при разном положении браслетов, рук и головы. Наконец, для придания отточенности жесту было решено дать модели в руку что-нибудь подобное вязальной спице или шпильке для волос. На самом деле это просто веточка с куста за дверью.

Такие предметы в руках, как этот, – настолько неотъемлемая часть художественного замысла, что их по праву можно



Рис. 164

считать принадлежностью костюма. Они так разнообразны, что их невозможно считать элементами, но часто можно использовать что-то неожиданное из самых разных материалов, как мы только что описали. Так же как и определенные виды украшений, предметы в руках могут порой усилить жест до максимальной выразительности. Без корзинки «Женщина из Лангедока» (рис. 163) совсем не смотрелась бы. Браслет может заметно усилить жест простертой руки. Хороший костюм глубоко связан с жестом, потому что выявляет и подчеркивает выразительные движения тела.

Позирование в одежде

Все предложения и советы, изложенные в предыдущих главах, относятся к обнаженному телу. Разумеется, именно обнаженное тело – основа всех одежд и костюмов. Следовательно, все ограничения для позирования в обнаженном виде в общем справедливы и для одетой модели. Эффектная и логичная поза обнаженной фигуры будет эффектной и логичной и для оде-



Рис. 163. Уильям Мортенсен. Женщина из Лангедока

той модели. Сравните рис. 163 и рис. 164. Обратите внимание на правильность и логичность позы как одетой, так и обнаженной фигуры.

Классической демонстрацией тесного взаимоотношения эффектности поз обнаженной и одетой фигур служат две широко известные картины Гойи «Маха». Сначала он писал модель обнаженную, а позже одетую – в той же позе. Своей красотой и гармоничностью второе полотно обязано правильной постановке обнаженной фигуры на первом полотне.

При позировании в одежде допустима большая свобода, чем при позировании в обнаженном виде. Очевидные ошибки и заметные детали обнаженной фигуры могут быть частично или полностью скрыты одеждой. Например, «локтевая ловушка» может быть скрыта широким рукавом, а «сплющенное бедро» или выгнутое назад колено спрячется под юбкой.

И все-таки естественнее работу с одетыми моделями начинать с внутренней конструкции, затем переходить к внешним формам. Сначала надо добиться правильной постановки тела и только потом думать о деталях костюма.

Современная одежда как «костюм»

Для портретного фотографа очень важно изучать костюм. Современную одежду в перспективе ее развития трудно рассматривать с точки зрения «костюма», правильнее было бы говорить об эволюции «предметов одежды», возвращаясь к терминологии Хилера Хайлера. Тот портретист, который это осознал, наверняка уже далеко продвинулся в своем мастерстве. Тот, кто относится к одежде как к важному декоративному элементу, а не как к чему-то временному и утилитарному, не будет мириться с контрастными узорами, кричащими деталями, уродливыми вырезами и многими другими недостатками, без которых иные портреты выглядели бы великолепно. Если понять, что современную одежду следует рассматривать как костюм, отношение к ней мгновенно поменяется. Настоящий мастер может создать шапочку для дерби столь же прекрасную, как и римский шлем.

Интересующийся костюмом художник, без сомнения, будет стараться больше о нем узнать. Истинный художник будет рассматривать костюм не с научной, а с изобразительной точки зрения. Он должен изучать не костюмные ткани, а картины великих мастеров прошлого. Он увидит, что они относились к облачению человека не как к «предметам одежды», а как к «костюму», не с прикладной позиции и не с точки зрения точного копирования, но как к универсальному объекту. Такой художник осознанно примет позицию старых мастеров в их отношении к этому предмету и будет продолжать их художественную традицию, древнюю уже во времена их молодости.

Глава восьмая

Грим

Не только фотохудожнику, но и фотографу-портретисту часто приходится сожалеть о причудливых капризах и явной небрежности Создателя при его работе над внешностью человека. Уже в начале своей карьеры портретист (неважно, любитель или профессионал) обнаруживает, что его моделям гораздо чаще свойственно тщеславие, чем красота. Поэтому зачастую его задачей становится исправление недостатков, оставленных рукой Творца.

В старые добрые времена эти исправления обычно делались долгими часами за столом для ретуши. Очень часто в результате получали приукрашенные и стандартно однообразные лица, будто покрытые шпатлевкой. Владельцам малоформатных фотоаппаратов такие манипуляции с негативами совершенно недоступны. Им, как и всем остальным фотографам-портретистам, проще и логичнее использовать грим.

Грим как вспомогательное средство занимает важное место среди прочих фотографических приемов. Грим то и дело накладывается чрезмерно и безвкусно, хотя в умелых руках он может стать ценным подспорьем фотохудожнику. Несомненно, многих фотолюбителей ограничивает то, что они не могут работать с большим количеством моделей. Однако грим и костюм позволяют сделать очень многое с одними и теми же моделями.

В истории человечества грим применяли двумя различными способами, которые не следует путать. Первый спо-

соб – это нанесение декоративного, абстрактного грима, откровенно далекого от реальности. Исторически этот путь появился, несомненно, первым. Очень часто декоративный грим связан с различными ритуалами. К этой же категории относится не только примитивное раскрашивание лиц варварами, но и изощренное использование грима, например, в китайском театре, актерами «Габимы» или в русском балете. Другой, более знакомый нам способ выражается в простом улучшении или приукрашивании черт лица. Первый способ по сути своей более интересен фотохудожнику, но сколько-нибудь подробное его обсуждение увело бы нас далеко от темы этой книги. Мы немного поговорим о его необычных свойствах в разделе, посвященном гротескному гриму.

В этой главе будут рассмотрены четыре разновидности нанесения грима:

- натуральный* грим;
- характерный грим;
- старческий грим;
- гротескный грим.

Наше обсуждение ни в коем случае не претендует на статус полной теории косметики, грим, о котором мы говорим, не имеет ничего общего со сценическим. Рассматриваемый грим развивался самостоятельно и предназначен только для одного: наиболее эффектно представить лицо на художественной портретной фотографии. Этот грим специально разработан и подстроен под мягкое освещение, он не подходит для контрастного света. Точно так же он не предназначен для дневного света.

Любой грим наносят, исходя из костного строения лица. Лицевые кости черепа, существенно не меняющиеся после достижения ранней зрелости, создают каркас, на котором, в зависимости от состояния, изящно или уродливо натягиваются или обвисают мышцы и кожа. Контуры любого лица однозначно определяются его каркасом. Фундаментальным строением лицевых костей определяется и грим. Никакой

* Натуральный грим применяется для подчеркивания естественных черт лица актера и его характерных особенностей.

грим – ни легкий или плотный, ни реалистичный или гротескный – не должен противоречить этому строению. Все изменения, которые делаются на лице, должны касаться только мягких тканей и не должны затрагивать костную основу. Нарушение этого принципа неизбежно приводит к неудачному гриму – тупым, ничего не выражающим лицам, имеющим отношение к реальности не большее, чем маски для Хэллоуина. Даже гримаса восточной маски, предельно гротескной, учитывает строение костей и хрящей.

Поэтому, прежде чем мы продолжим изучать грим, давайте сделаем паузу и рассмотрим основные структурные составляющие черепа, изображенного на рис. 165:

1. лобная кость. Ее форма очень индивидуальна: она может быть выпуклой, плоской, иногда скошенной. Ее ширина определяется височными впадинами;
2. глазницы. Заметьте, какую большую площадь они занимают на лице;
3. скулы;
4. нос. Обратите внимание, что только верхняя часть переносицы состоит из кости. Нижняя меняется с возрастом, и ее, следовательно, допустимо изменять гримом;
5. мандибула, или верхняя челюсть. Очень разная у разных людей. С возрастом и, соответственно, выпадением зубов мандибула выдвигается вперед и в итоге начинает выступать над нижней челюстью;
6. значительные впадины под скулами и на висках.

Необходимо хорошо изучить пропорции и структуру черепа. Обратите отдельное внимание на то, где на рис. 165 лежат тени, потому что грим применяется в основном именно там.

Такой анатомический подход может показаться кому-то патологическим и унылым, особенно если говорить о легком гриме, который мы и будем обсуждать сначала. Но это единственный полезный подход. Любое, даже самое милое, лицо построено на основе костей. Костное строение лица восемнадцатилетней девушки принципиально не изменится, когда девушке будет

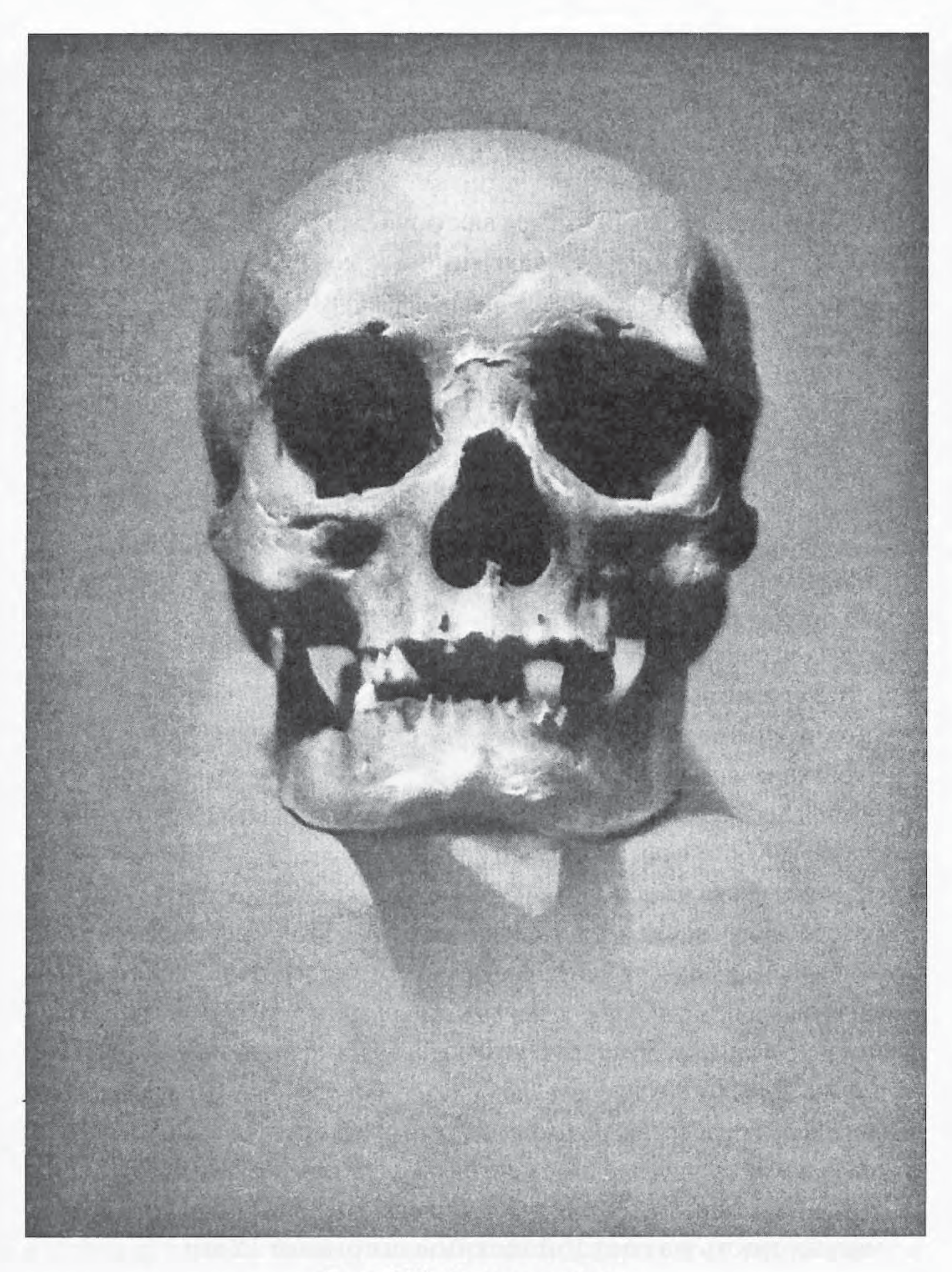


Рис. 165. Основа грима

восемьдесят. Напомним, что человеческое лицо – это не яйцо, хотя я видел несколько фотографий, ретуширование которых основывалось именно на этом предположении. Кстати, если говорить об изменении лица, одно из величайших преимуществ грима перед ретушированием заключается в том, что при нанесении грима пальцы чувствуют лицевые кости и ориентируются по ним, что не дает гримеру сбиться с логичного пути.

Художник, делая наброски лица, огрубляет его, как это примерно показано на рис. 166, а этот рисунок не что иное, как повторение впадин и выступов черепа на рис. 165. Если изображение лица создается каким-то иным способом, в итоге ему будет явно не хватать цельности и реалистичности. Пример прорисовки черт лица на основе черепа показан на рис. 167.

Для разных видов грима, о которых идет речь в этой главе, нужны следующие материалы:

пудра четырех оттенков:
- натуральный;
- рашель светлая;
- рашель темная;
- светлый загар;

сухие румяна оранжевого оттенка;
оранжевая помада;
панхроматическая тональная основа (Max Factor № 22);
карандаши для глаз (черный и коричневый);
кольдкрем;
искусственные волосы (коричневые, черные и седые);
театральный клей;
вата;
коллодий*;
грим (Max Factor № 26);
мягкая кисть из светлой щетины шириной 12 мм.

Это максимально сокращенный список. Если вы гримируете не очень часто, эти материалы прослужат вам достаточно долго.

* Коллодий (от греч. kollodes – клейкий, вязкий), спиртово-эфирный раствор нитроцеллюлозы, бесцветная прозрачная или слегка желтоватая жидкость с запахом эфира. Нанесенный на поверхность кожи, коллодий застывает, образуя тонкую прочную пленку. Применяют также для закрепления хирургических повязок, покрытия небольших ран и ссадин.

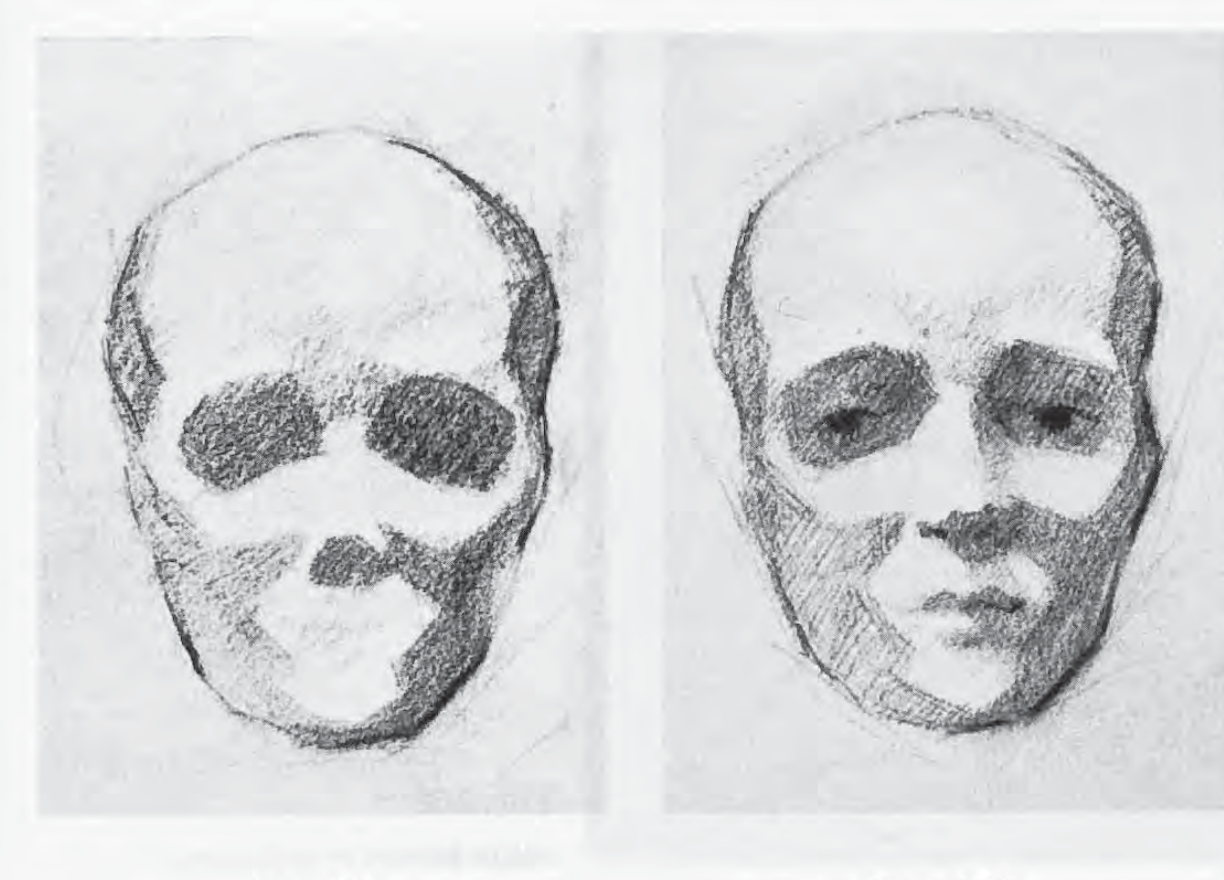


Рис. 166 Рис. 167

Натуральный грим

В этот раздел я включил приемы, которые помогут вам наиболее эффектно и выигрышно показать лицо, а также скорректировать его недостатки без потери индивидуальности. Натуральный грим не изменяет лицо, а улучшает его насколько возможно. При работе с портретом применять натуральный грим приходится почти всегда.

Многие женщины при фотографировании хотят соответствовать определенному сложившемуся стандарту красоты. Поэтому фотографу-портретисту часто приходится вносить в стандарт некоторое разнообразие. Для этого и прибегают к натуральному гриму.

Приступая к созданию натурального грима для портретной съемки, сначала надо уговорить модель удалить уличный макияж, вымыть лицо и предстать «как есть» (рис. 168). Это позволяет выявить как базовое – неизменное – строение лица, так и черты, требующие исправления. У этой девушки есть очень



Рис. 168
«Как есть»

распространенный недостаток – слишком маленькие глаза. Он усугубляется чрезмерной припухлостью век над глазами и жидковатыми ресницами. Рот интересен, но ему немного не хватает выразительности. Если все эти несовершенства показать открыто, они испортят хорошее по строению лицо.

Чтобы исправить недостатки, мы, во-первых, нанесем на верхние веки до бровей тональную основу № 22 и подведем нижние веки коричневым карандашом. Увеличим полноту губ с помощью оранжевой помады. На рис. 169 показано, где и как именно надо сделать эти изменения. Обратите внимание, что все изменения затрагивают затененные области черепа (рис. 165) или огрубленного лица (рис. 166). После этого тени следует смягчить, нанеся поверх пальцем небольшое количество кольдкрема. Лицо следует припудрить, цвет пудры – наиболее близкий к естественному цвету кожи, в данном случае это светлая рашель. Легкие оранжевые румяна наносятся от линии носа по направлению к вискам. Наконец, на светлые области на подбородке и лбу наносится кольдкрем в очень небольших количествах.



Рис. 169
Предварительный грим

Окончательный вариант «Руфь» (рис. 170) представляет собой обычный портрет. Грима немного, он нанесен в соответствии с логикой и просто улучшает лицо без какой-либо потери сходства. При съемке использовалась ортохроматическая пленка, чувствительная к зеленому свету. Если применяется панхроматическая пленка, панхроматическую основу № 22 надо заменить оранжевой.

Исключительно важно, чтобы модель смыла уличную косметику и была готова начать позировать с чистым лицом. С фотографической точки зрения уличная косметика имеет неправильные цвета и в девяти случаях из десяти нанесена неверно. Приведенная здесь схема гримирования самая простая: тени, ресницы, румяна и помада, но даже следуя ей, можно совершить досадные ошибки и преступно нарушить строение лица. Когда уличная косметика удалена, строение лица четко просматривается, а это дает возможность наносить грим логично и фотографически правильно.

Наиболее важный объект гримирования – глаза. Необходимо помнить об одном из школьных правил живописи: все, что

находится внутри глазниц (кроме разве что бликов), должно быть темнее остальных частей лица. Глазницы надо чуть-чуть затемнить. Если вокруг глаз заметна припухлость, ее надо уменьшить чуть большим затемнением. Если у модели темные круги под глазами, не пытайтесь покрыть их светлой пудрой. Лучше сделать более темным тон всего лица, чтобы он соответствовал этим кругам. Небольшая припухлость верхнего века выглядит очень красиво, и если она есть, ее надо выделить, нанеся на веко немного кольдкрема или масла. При подводке нижнего века не начинайте линию слишком близко к носу. Обычно требуется подводить лишь две трети нижнего века.

Особого внимания требуют брови. С ними очень удобно работать, пользуясь кисточкой. Если глазницы между глазом и бровью слишком широки, брови надо зачесать вниз, если узки – то вверх. Слишком густые широкие брови часто делают лицо тяжелым и угрюмым. Обладательницу таких бровей надо, по возможности, уговорить воспользоваться щипчиками, разумеется, очень избирательно и осторожно. Если брови сделать более тонкими и придать им изгиб, это благотворно отразится на строении лица и сделает его выражение более живым и приветливым.

Большие ноздри – это серьезный недостаток, с которым трудно бороться. В таких случаях осмотрительно избегайте поз, при которых голова откинута назад. Фотографа порой беспокоят красные носы. Единственное средство, которое, по нашему мнению, помогает с ними бороться, – это тональный крем.

Увеличивая полноту губ, не делайте их слишком контрастными по отношению к лицу. Для ортопленки применяйте оранжевую помаду, для панпленки – Max Factor № 22. Акцент на линии губ далеко не всегда хорошо смотрится. Если рот большой, делайте плавную границу перехода, если маленький, граница должна быть четкой. Тонкие губы надо увеличивать лишь чуть-чуть. Само нанесение помады уже увеличивает их полноту. Никогда не старайтесь добавить ямочку на подбородок, если ее там на самом деле нет. Также не пытайтесь подчеркнуть ямочки на щеках или, если они отсутствуют, нарисовать их.

Румяна наносятся на щеки вдоль линии, соединяющей нос с углами рта, а затем аккуратно растушевываются вверх и вниз



Рис. 170. Гримирование закончено.
Уильям Мортенсен. Руфь

по скулам. Не наносите румяна на линию челюсти. Если надо добавить блеска глазам, румянами можно чуть-чуть затронуть и глазницы. Румяна увеличивают округлость щек, поэтому на круглых лунообразных лицах их лучше не использовать вообще. Растушевывайте румяна тщательно, никаких пятен или крапинок не должно быть видно. Пудрой всегда пользуйтесь экономно. Большое количество пудры затеняет светлые области, уничтожает тональные переходы и делает лицо похожим на хорошо оштукатуренную стену.

Порой портретисту встречается модель, которая бездумно восхищается журналами о кино и также бездумно старается скопировать грим кинозвезд (рис. 171). Такую модель практически невозможно убедить в том, что кинозвезда потратила годы на исследования и эксперименты, прежде чем нашла свой, сугубо индивидуальный стиль грима. Самое правильное поведение при работе с такой моделью – согласиться на несколько снимков в том виде, который ей кажется наилучшим, а потом тактично предложить изменить грим. Когда модель увидит разницу между логично нанесенным гримом и ее абсурдным вариантом, она, скорее всего, капитулирует.

Характерный грим

«Изучать человечество лучше всего изучая человека». Этими словами Александр Поуп* подвел итог идеям, силе и слабости своего XVIII века. В периоды расцвета гуманизма интерес человека к самому себе способствовал созданию выдающихся произведений портретной живописи. Так, например, в Англии XVIII век дал нам Ромни, Рейнольдса, Лоренса** и многих других художников, которых интересовали не художественные трюки и поиски безупречной формы, а проблемы самого человека. Точно так

* Александр Поуп (Alexander Pope, 1688–1744) – часто упоминается как величайший английский поэт начала XVIII века. Наиболее известны его сатирические произведения, героические куплеты и перевод Гомера.

** Ромни (George Romney, 1734–1802) – известный английский художник-портретист. Рейнольдс (Sir Joshua Reynolds, 1723–1792) – наиболее значительный и влиятельный из английских художников XVIII века, специализировался на портрете. Лоренс (Sir Thomas Lawrence, 1769–1830) – известный английский художник-портретист.



Рис. 171
Плачевные результаты
чтения журналов о кино

же и сегодня, если художник увлечен простыми чистыми идеями XVIII века, то, обращаясь к жанру портрета, нередко использует психологический подход. При изучении характерного грима мы всегда должны помнить о том, что прежде всего нас интересует не столько грим, сколько личность.

Характерный грим не означает простое имитирующее нанесение краски на лицо. Четкое соответствие костюма, буквальное подобие черт лица гораздо менее важны, чем степень раскрытия образа. Именно создание образа, а не имитирование, должно быть целью характерного портрета. Чтобы показать нам Лукрецию Борджиа такой, какой она могла бы выглядеть, если бы согласилась позировать для фотографии, если бы нашелся безрассудный фотограф, у которого хватило смелости приблизиться к ней, и если бы в XVI веке вообще нашелся хоть один фотограф, необходимо выполнить слишком много условий, которые помешают получить удовольствие от фотографии. Портрет Лукреции Борджиа, уж если мы занялись этой опасной дамой, должен, скорее, рассказать об энергии Возрождения, о животных инстинктах, беспринципности,

авантюризме этой знаменитой семьи честолюбцев. Или, если вас больше привлекает оправдательное толкование, вы могли бы даже попытаться представить Борджиа как абсолютно неверно понятую даму с инстинктами упрямой домохозяйки. Разумеется, фотография не должна слишком сильно отличаться от известных изображений, но в любом случае идея гораздо важнее сходства.

Для успешного создания фотографии этого типа необходимо значительное участие модели. Недостаточно простого физического сходства с воображаемым объектом, да оно даже не требуется. Что на самом деле нужно, так это заинтересованность, понятливость и воображение. Обычные актерские способности будут скорее помехой, чем подспорьем. Автор добивался наилучших снимков с непрофессионалами, с моделями «сотрудничающего» типа, которые описаны в третьей части книги. Профессиональный актер склонен решать эту задачу стандартными техническими приемами, при этом результат получается скорее показным, а не искренним, скорее театральным, а не художественным.

При выборе модели для характерного портрета надо в большой степени основываться на ее таланте и возможностях. Если, допустим, модель обладает гибкостью и воображением, создание фотографии может идти двумя способами: либо от модели к объекту, либо от объекта к модели. Личностные и пластические качества модели могут стать основой для работы над образом. Заранее выбранный образ можно также изменить, чтобы приспособить его к определенной модели.

В представленном примере «Никколо Макиавелли» (рис. 172) грим играет важную, но подчиненную роль. Его задача – добавить штришок правдоподобия уже имеющемуся образу. Какие-то черты этой модели сразу заставляют усмотреть в ней Никколо из Флоренции: его загадочная улыбка, угодливая, но холодная, его косой насмешливый взгляд, незаметно наблюдающий за вами. После того как была разработана психологическая основа характеристики персонажа, была немного изменена внешность для большего сходства с извест-

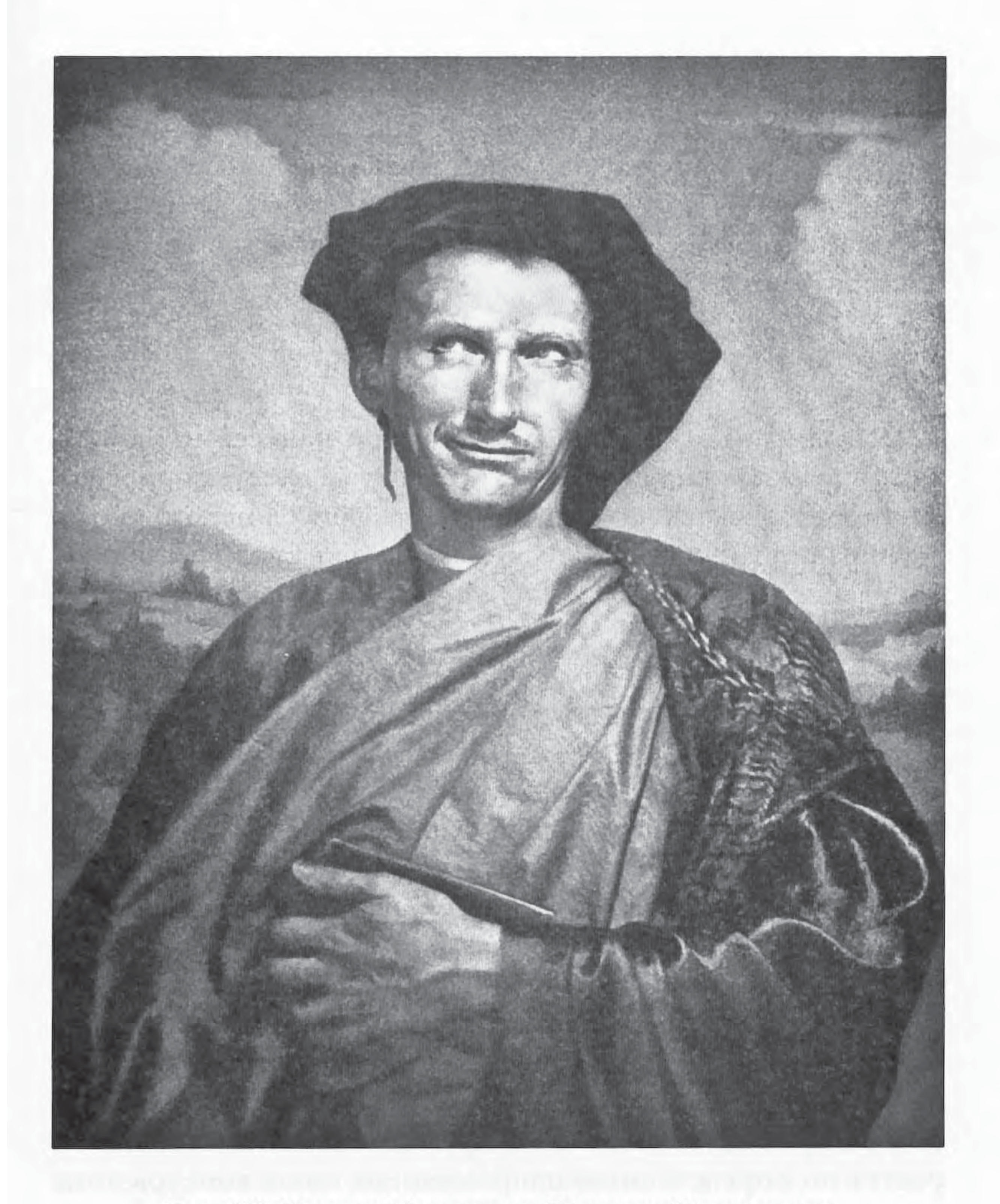


Рис. 172. Уильям Мортенсен. Никколо Макиавелли

ными портретами Макиавелли. Брови были покрыты густой краской и затем нарисованы более изогнутыми и ближе друг к другу. Щеки были сделаны более впалыми с помощью легких теней, а скулы, наоборот, расширены за счет высветления их кольдкремом. Губы были подкрашены по всей длине, чтобы подчеркнуть их узость.

Бороды

Первым правилом безопасности при нанесении любого типа грима должно быть следующее: грим следует наносить не торопясь и лучше слишком мало, чем слишком много. Это правило верно и для искусственных волос. Накладные бороды и усы выглядят комично, если заметно, что они не настоящие.

Работая с искусственными волосами, следует:

1. перед началом все тщательно продумать;
2. действовать скрупулезно и без спешки.

Многие экспериментаторы прикрепляют фальшивую бороду, имея лишь туманное представление о том, как выглядит настоящая. Поэтому перед тем как приступить к гримированию, проведите небольшое исследование внешности и привычек бородачей. Обратите внимание, что волосы на лице растут во вполне определенных местах, и что в одних местах они растут более густо, чем в других. Заметьте, что волосы растут по определенным направлениям вдоль контура лица и что они не торчат перпендикулярно подобно кукурузе на поле. Также обратите внимание на то, что цвет бороды редко совпадает с цветом волос на голове.

Убедительную, естественно выглядящую бороду необходимо на самом деле строить кусочек за кусочком прямо на лице. За несколько часов до начала работы спутанную искусственную бороду нужно расчесать и положить между влажными полотенцами для удаления завитков.



Рис. 173
Джун без грима

Первой нужно приклеить ту часть бороды, которая будет находиться сразу под подбородком. Нет необходимости укладывать слишком старательно, потому что ее не будет видно, она нужна как основа. Театральный клей надо наносить понемногу на маленькие участки, давать ему немного подсохнуть, пока он не станет слегка липким, а потом с помощью полотенца крепко прилеплять бороду.

Следующая часть бороды приклеивается вдоль подбородка непосредственно над линией челюсти. Эта часть не должна быть шире 4 см и должна состоять не более чем из 30–40 волосинок, равномерно распределенных по ширине. Когда эта часть посажена на театральный клей, непосредственно над ней или внахлест приклеивается следующая часть такого же или похожего размера. Так ряд за рядом борода постепенно строится от подбородка вверх. Этот процесс очень похож на строительство крыши из дранки. Боковые части бороды, а также усы строятся таким же способом.



Рис. 174
Джун в первичном гриме

Старайтесь не делать резкой границы между бородой и щекой. Последний ряд волос на границе делается достаточно редким. Добиться правильного соединения со щекой помогает также обводка карандашом. После того как приклеивание бороды закончено, ее можно расчесать и придать ей нужную форму.

Старость

Для имитации старости с помощью грима надо очень хорошо представлять себе основу строения лица. Несколько добавленных случайным образом морщин и «гусиных лапок» (на которых часто и заканчиваются попытки такого гримирования), скорее, подчеркнут молодость лица, на которое они нанесены, став лишь поверхностными, фальшивыми признаками старости. Что действительно важно, так это упадок плоти и ослабевание мышц, то есть то, что делает видимым каркас лица, скрытый в молодости. Эти изменения не обязательно уродли-



Рис. 175
Джун с законченным гримом

вы, иногда пухленькое ничем не примечательное лицо с возрастом приобретает силу и достоинство.

При создании подобных образов также требуется воображение и сотрудничество с моделью. Старость – это, скорее, состояние разума, чем просто демонстрация физических качеств. Старость – это опыт, смирение; это, возможно, усталые глаза, видевшие слишком много; это уши, слышавшие слишком много глупостей. До тех пор пока модель не проникнется пониманием этих свойств, от самого лучшего грима не будет ни капли пользы.

Цельность и усиление образа, созданного гримом, поддерживаются выбором костюма. Посмотрите, как на фотографии Джун (рис. 175) ощущение физического увядания усиливается несколькими потрепанными тряпицами. На фотографии Луис Моран (рис. 176), которая относится к серии характерных этюдов, ощущение болезненности и абсолютной дряхлости передается линией платья.

При создании старческого грима абсолютно неважно, насколько он изменил модель, главное, чтобы он выглядел совершенно естественно. Заметный грим – плохой грим. Тот способ гримирования, о котором я сейчас расскажу, подобен трехмерному рисованию. Так как признаки старости лучше всего проявляются при динамическом освещении, то и весь процесс гримирования следует планировать, исходя из этого обстоятельства.

При создании образа старости с помощью Джун (показаны три стадии этого процесса – рис. 173, 174, 175), костная основа ее лица сначала была тщательно изучена на взгляд и на ощупь. Это было необходимо для получения анатомически непротиворечивого результата. После этого при помощи основы Max Factor № 22 были затемнены впадины на черепе, что можно увидеть на второй фотографии. Сравнив эту фотографию с изображением черепа на рис. 165, можно увидеть, насколько точно первичный грим соответствует строению костей. Полуприкрытые глаза еще больше усиливают сходство с черепом.

После этого грубо нанесенные тени были смягчены и нанесены мелкие морщины. Помните, что морщины – это по сути трехмерные тени. Общий способ для создания такого эффекта – смягчение теней по направлению к источнику света. Эффект основных впадин можно усилить, осторожно высветлив небольшим количеством кольдкрема или грима определенные области. Не надо тратить много времени на мелкие детали, работайте над большими областями и общим эффектом. Время от времени отходите на шаг и рассматривайте модель через сощуренные глаза.

После того как грим готов, настает черед модели внести свой необходимый и неповторимый вклад. На портрете Джун восприятие старости усиливается из-за расслабленных мышц лица, а опущенные веки делают глаза еще более усталыми.

При изготовлении окончательного отпечатка зачастую можно применять специальные технологии. Например, при печати «Дочери Гоби» (рис. 154) была несколько увеличена экспози-

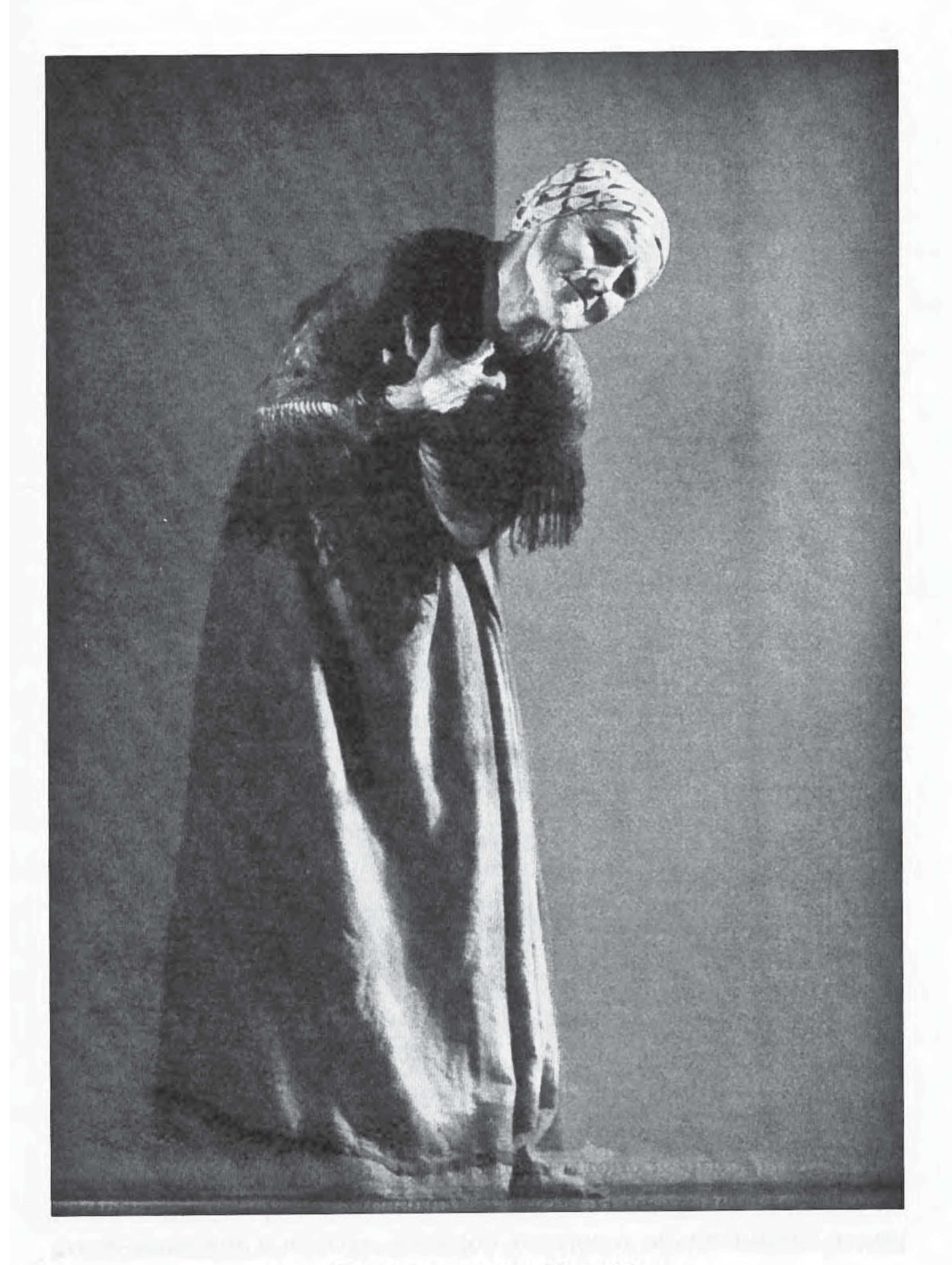


Рис. 176. Фотография Луис Моран
Уильям Мортенсен. Седьмой возраст*

* В пьесе «Как вам это понравится» Уильям Шекспир писал о семи возрастах человека. Последний, седьмой возраст, он описывает так: «Второе детство, полузабытье: без глаз, без чувств, без вкуса, без всего» (пер. Т. Щепкиной-Куперник).

ция, что позволило добиться усиления эффекта гротеска. При печати портрета Джун применялось местное затемнение для усиления теней, а освещенность поперечных теней от динамического света увеличена с помощью местного осветления.

Гротеск

Слово «гротеск» имеет тот же корень что и слово «гротто» (пещера. – *Прим. пер.*) и, следовательно, лингвистически связано с религиозными обрядами, совершавшимися в подземных храмах. Даже в современном гротескном искусстве проскальзывает эта связь с подземельями. Хотя сегодня мы не так легко верим во все эти таинства, нас, как и наших обитавших в пещерах предков, все еще тревожат те же примитивные страхи. Нас определенно притягивает то, чего мы боимся. Изображая источники наших страхов или размышляя над ними в произведениях искусства, мы способны освободиться от их влияния. Даже на наиболее стойких и здравомыслящих из нас действует притягательная сила нездоровых соблазнов. Это подтверждается растущим интересом к мистической литературе. В гротескной фотографии сделано очень мало, хотя эксперименты с гротеском могут быть для фотографа очень полезными и выгодными. Фотографа может стеснять в творчестве постоянная тяга к буквальной точности. Работа в стиле гротеска побуждает его отвергать устои и принципы подобия и сходства и давать волю фантазии. Даже если он время от времени и будет возвращаться в тесную конуру вещей «как они есть», все равно в один прекрасный момент он обнаружит, что и в этой конуре есть окна, настежь открытые в неизвестность, навстречу звездным ветрам.

Выдающиеся представители гротескного грима – актеры китайского театра. В китайской драме гримеры разработали ряд исключительно условных образов злодеев и демонов, великолепных и волнующих сочетаний красного, желтого, белого и черного. Возраст некоторых традиционных образцов условного грима исчисляется веками. К традиционному, но гораздо менее условному можно отнести и грим персонажей комедии масок XVI и XVII веков.

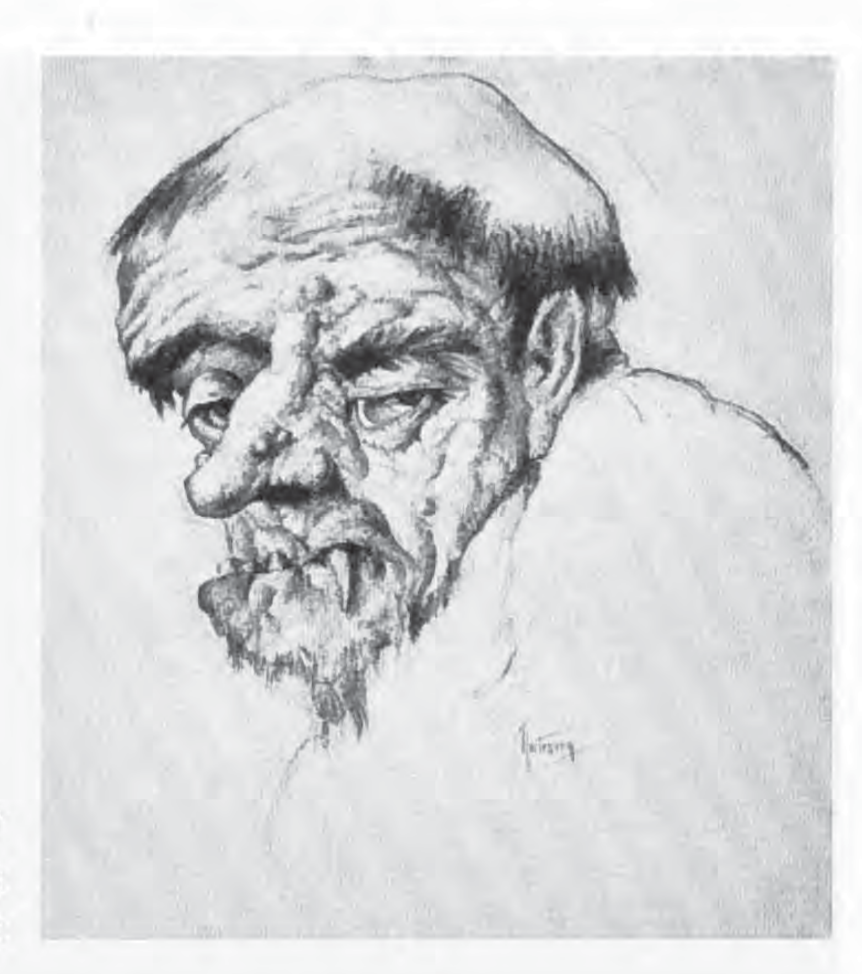


Рис. 177
Уильям Мортенсен
Набросок

Гримирование с помощью коллодия

Наиболее известным мастером гротескного грима в кинематографе был, безусловно, Лон Чейни – выдающийся американский актер, получивший прозвище Человек Тысячи Лиц. Я довольно тесно сотрудничал с ним в двух его картинах и могу говорить о его гриме с определенным знанием дела. Я собираюсь рассказать о методах, которые он применял чаще всего.

Гримирование с помощью коллодия – это трудоемкий процесс, которым не следует пользоваться без понимания и подготовки. Ранее уже говорилось о создании грима, имитирующего старость, как о своего рода рисовании с трехмерным эффектом. Использование коллодия похоже на лепку и должно, следовательно, основываться на ощущении строения лица с точки зрения скульптура. Основой грима Чейни было очень четкое структурирование. Его гримы могли быть абсолютно невообразимыми, но они всегда были исключительно реалистичными, а персонажи всегда состояли из мяса и костей. В гримах Чейни никогда не нарушалось приведенное в начале этой главы правило: грим не

должен нарушать основу костного строения лица. Точнее говоря, строение часто могло быть сильно искажено и деформировано, но всегда сохранялась его непротиворечивость.

Вместо необдуманных экспериментов с гримом с помощью коллодия лучше всего попытаться решить какую-то конкретную задачу. Перед работой внимательно изучите лицо модели и четко определите, что с ним необходимо сделать. В качестве отправной точки можно обратиться к гротескным маскам или рисункам Гойи. Полезно также заранее поэкспериментировать с набросками. Именно с этой целью был создан рис. 177. Хотя вы и свободны в своей фантазии при создании таких набросков, будьте внимательны и никогда не нарушайте основу строения черепа.

Перед описанием работы с коллодием я должен сделать одно предупреждение. Раствор коллодия летуч. Поэтому, чтобы ваша модель не потеряла сознание, работайте в помещении с искусственной вентиляцией.

Выпуклые детали крупного размера делаются из комочков ваты и прикладываются к лицу. Покрытие из коллодия наносится на необходимые места мягкой кистью из щетины, при этом вата уплотняется. Работать надо быстро, так как коллодий быстро сохнет. После того как прикреплен каждый из комочков, его выступающие пушистые края прижимаются к лицу с помощью кисти с коллодием. Если нужно увеличить толщину выпуклости, то это делается добавлением коллодия на вату. Окончательная доводка и сглаживание переходов между выпуклостями и лицом делается с помощью маленьких ватных шариков, прикрепляемых с помощью кисти с коллодием.

В приведенном примере («Одержимый», рис. 178), надбровные дуги были увеличены так, чтобы они нависали над глазами. В соответствии с дугами был увеличен и немного расширен нос. Также были наращены скулы и добавлены разные бородавки и другие наросты. Дряблые складки на шее тоже сделаны из коллодия. Клыки сделаны из двух перьев индейки. Рука превратилась в лапу также с помощью коллодия и ваты. Длина ногтей увеличена кусочками старой пленки, приклеенными перед применением ваты.

После того как вата прикреплена, и ей придана требуемая форма, она покрывается несколькими слоями коллодия. Ког-



Рис. 178. Уильям Мортенсен. Одержимый

да коллодий высохнет, на все лицо наносится грим. Наносить грим на те места, где находится вата, надо с осторожностью. Грима требуется много, потому что цвет ваты отличается от телесного. После того как нанесен ровный слой грима, обычно требуется выделить глаза и добавить детали карандашом.

Для фотографий такого типа требуется динамическое освещение, чтобы можно было максимально выделить всю эту грубую лепку.

Гримирование тела

В большинстве случаев грим наносится только на лицо, но иногда и на другие части тела или даже на все тело целиком.

Некоторые фотографы, работая с обнаженной натурой, требуют, чтобы модель полностью покрыла себя жидкими белилами. Я сам поступал подобным образом в ранних экспериментах с обнаженной натурой. Однако очень быстро пришлось отказаться от белил, потому что в результате получалось очень плоское неживое изображение, не играющее в свете и не дающее градаций тени.

Отбеливания тела, следовательно, надо избегать. Вместо этого модель должна покрыть тело тончайшим слоем кольдкрема. Это придаст коже здоровый блеск и увеличит игру света на освещенных участках. На рис. 179 показан результат использования кольдкрема.

Эта процедура также полезна при фотографировании модели в платье с глубоким вырезом. Женщины в таких платьях обычно пудрят шею и грудь. Однако с небольшим количеством кольдкрема эти части тела будут выглядеть более округлыми и привлекательными.

Заметьте, что я говорю именно о кольдкреме (не о масле) и в едва заметных количествах. Кольдкрем придает коже натуральный блеск, а масло блестит и сияет. Несколько лет назад была просто эпидемия фотографирования моделей в масле, да и до сих пор иногда можно встретить подобные неприятные необъяснимые примеры (рис. 180). Пример «обнаженной в масле» будет обсуждаться в третьей части книги. Обратите



Рис. 179

внимание, насколько грубы и неестественны блики, большей частью в неправильных местах.

Для некоторых изобразительных эффектов иногда требуется сделать все тело модели более темным. Для этого используется порошок Bol-Armenia* или специально приготовленный жидкий грим. Bol-Armenia перед использованием надо развести водой. Наносить такой грим на тело надо с особой тщательностью, чтобы он лег ровным тонким слоем. При высыхании этот грим делает кожу ровной и матовой, поэтому после гримирования на освещенные участки кожи требуется нанести небольшое количество кольдкрема**.

Грим и волосы

Как отмечалось во второй главе, прическа может заметно влиять на кажущуюся форму лица. Вопрос выбора прически близок к проблеме гримирования. Можно добиться интересного художественного эффекта, если прическа не сглаживает необычные контуры лица, а, наоборот, делает на них акцент.

* Bol-Armenia – красная глина.

** Следует еще раз напомнить, что гримирование тела не помогает избавиться от следов купальника. Эти следы все равно появятся на фотографии независимо от толщины грима.



Рис. 180

На рис. 181 («Виктория Ребекка») заметно вытянутая форма лица кажется еще более вытянутой из-за высокой прически.

Общее впечатление от грима можно по идее усилить с помощью прически. Обратите внимание с этой точки зрения на волосы «Дочери Гоби» (рис. 154) и «Джун» (рис. 175).

При фотографировании «Анны Клевской» (рис. 38) использован интересный прием гримирования. Хотя на фотографии модель выглядит блондинкой, на самом деле волосы у нее темные. Было сделано следующее. Волосы модели были тщательно покрыты глицерином. Потом на них было нанесено немного алюминиевой пудры. Для придания дополнительного блеска на некоторые места был еще добавлен алюминий.

При таком гримировании глицерин совершенно необходим. Он, с одной стороны, помогает пудре прилипнуть к волосам, а с другой – позволяет легко ее смыть. Если глицерином не пользоваться, то при попадании на кожу головы алюминий образует очень опасную для волос твердую прочную корку.

Если волосы тусклые и не дают нужной яркости при освещении, то их можно покрыть небольшим количеством кольдкрема. Пример использования кольдкрема приведен на рис. 179. Наносить его на волосы, так же, как и на тело, надо очень дозировано.



Рис. 181

Предостережение

Гримирование – очень коварный и рискованный процесс, и мало кто чувствует, как правильно применять его при фотосъемке. Получить прочные практические знания и навыки можно только путем проб и ошибок. Без сомнения, проб может быть много, а ошибки будут ужасающими. Изучайте, анализируйте свои ошибки, а после этого без сожаления выбрасывайте фотографии в мусорное ведро. До тех пор пока вы не будете уверенно владеть процессом, не показывайте ничего модели или аудитории, неважно, узкой или широкой. Не пытайтесь сразу же перейти к грандиозным или крайне гротескным сюжетам. Первой проверкой должна стать возможность создания абсолютно естественного, натурального грима. Когда вы этому научитесь, вы, без сомнения, добавите в свою копилку еще один способ управления изображением.

Часть вторая
Модель как элемент выразительности

«Быть» и «значить»

В первой части книги модель рассматривалась как чистая форма, и тот факт, что на самом деле это человек, не принимался во внимание. Форма – фундаментальная, доминирующая, хорошо организованная – основа любой фотографии, но форма без смысла – это просто геометрия. Изящная поза модели – это еще не фотография. Само присутствие модели, положение ее тела и конечностей должно подразумевать какой-то смысл. Модель на фотографии не только присутствует, но еще и что-то значит*.

Большой недостаток современной фотографии – ее одномерность, в ней всего одна – «повествовательная» – составляющая. При взгляде на такую фотографию мы не движемся дальше объективного факта ее существования, ее простого наличия, за которым не стоит никакого смысла. Качество самой картинки может быть потрясающим и воздействовать, как сигнальная ракета, но в нее не хочется внимательно всматриваться, достаточно одного взгляда. Точное фотографическое фиксирование щетинок на свиной мордочке или буквальное изображение обнаженной женщины в корыте для стирки может быть предметом научного или иного интереса, но потом закономерно возникает вопрос: «Ну и что?». Такие фотографии ничего не значат, ничего не выражают.

* Существуют, конечно, разные выразительные элементы фотографии, например, цвет, тональные соотношения, свет, композиция и т. д., но в этой книге мы ограничимся только выразительными свойствами модели.

Обманчивость эмоций

Ключ к поведению модели – «выразительность», а не «эмоциональность». Существует тенденция преувеличивать значение эмоций в искусстве. Нам даже категорически заявляют, что, мол, «все искусство – это эмоции». Эмоции – это категория, которая может завести совсем не туда. Получается, что чем больше эмоций, тем больше искусства. Если следовать этому критерию, то желтый журнал – это большее искусство, чем «Илиада», а извещение о том, что вы выиграли на ирландских скачках, – несомненный литературный шедевр. По силе настоящих переживаний искусство не может конкурировать с настоящей жизнью. Как отмечал американский критик и знаток живописи Лео Стайн*, поглощенные искусством посетители художественного музея немедленно оставят созерцание его сокровищ ради кровавой автокатастрофы напротив. Но важно другое: после того как посетители музея посчитают жертвы и поглазеют на машины скорой помощи, все они вернутся обратно, вернутся к тому постоянному интересу, источником которого служит для них искусство. Автокатастрофа существует на какой-то момент. Она заряжена эмоциями, она привлекает внимание, но, в общем, ненадолго. В искусстве же есть глубинный смысл. Он есть, он будет завтра и всегда.

Попытка свести искусство к эмоциональной основе бесплодна: в великих произведениях искусства эмоция часто очень неоднозначна, а порой и вовсе отсутствует. Вряд ли кто-то может быть уверен в определенности эмоциональных оттенков, скажем, в Моне Лизе, Венере Милосской, Тадж-Махале. Некоторые произведения искусства, такие как египетские скульптуры эпохи Древнего царства, огромной силой своего воздействия обязаны полному отсутствию таких преходящих человеческих банальностей, как эмоции.

Честно говоря, эмоции довольно часто изображаются на картинах, и именно поэтому, без сомнения, существует тенденция преувеличивать значение эмоции как изобразительно-

* Лео Стайн (Leo Stein,1872–1947) – старший брат Гертруды Стайн, влиятельный покровитель живописного искусства XX века.



Рис. 182

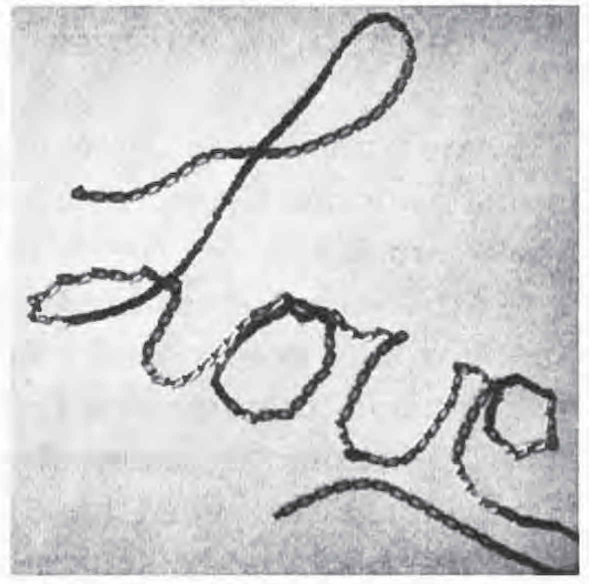


Рис. 183

го элемента. Эмоция может быть выражена. Может быть выражено полное отсутствие эмоций. Самое важное здесь – это факт наличия выражения.

Если говорить о модели как об элементе выразительности, то неважно, кто она на самом деле, важно, что она сообщает нам, используя изобразительные средства. Задача художника – внести ясность в смысл с помощью физических средств.

Способ выражения

Фотография создается не для удовольствия фотографа или модели, а для удовольствия тех, кто позже будет на нее смотреть. Поэтому в качестве средства выразительности модель должна использовать язык, понятный зрителю. Фотографу и модели, возможно, известно, что они хотели сказать, но если человек, рассматривающий фотографию, не сможет этого понять, значит, фотография не выполнила своей задачи.

Несмотря на возражения некоторых мистически настроенных портретистов, мысли и эмоции сфотографировать невозможно. Можно сфотографировать только физические проявления мыслей и эмоций. Эта физическая реальность и есть, в конечном счете, основа художественного материала. Однако если без разбору фотографировать физическую реальность, выразительности не



Рис. 183

достичь, так как физические проявления чувств и эмоций ясно и четко не определены. Человек, переживающий жесточайшее горе, на фотоснимке может выглядеть просто раздраженным. Скорее всего, фотоаппарат не заметит большой разницы в выражении лица человека, замышляющего убийство, и того, кто анализирует вчерашнюю партию в бридж. И уж точно беспристрастному фотоаппарату не под силу отличить импульсы души от импульсов, посылаемых внутренними органами.

Чтобы стать доступным для понимания, физический факт должен быть переведен на язык живописи. Выразительный язык изображения состоит из пантомимических символов. Я называю их пантомимическими из-за их связи с древним искусством пантомимы, которое выражает мысли физическими движениями и позами, используя стандартные стилизованные жесты. Я называю их символами, потому что речь идет не о самой мысли или эмоции, а о своего рода знаках или кодах, которые удобно, сжато и однозначно передают то, вместо чего они используются. Изобразительные пантомимические символы приспособлены к специфическим ограничениям среды.

Хочу обратить внимание на то, что под «пантомимическими символами» я подразумеваю не банальные жесты. Банальными жесты становятся, когда используются вместо физической реальности и лишены средств выразительности.

Роль модели как элемента выразительности можно проиллюстрировать примерами на рис. 182, 183 и 184. На рис. 182 показана длинная цепочка, бесформенная, инертная и безо всякого смысла. На рис. 183 и 184 показано, как «художник» при помощи некоторых физических манипуляций придал этой цепочке две формы с разным значением. Эти две формы выразительны, потому что они – символы. Они не «любовь» и «ненависть», но они обозначают «любовь» и «ненависть».

Теперь попробуем разобраться с часто задаваемым вопросом: должна ли модель чувствовать эмоцию, которую она выражает. Этот вопрос аналогичен старой театральной дискуссии: должен ли актер чувствовать роль, которую играет. Носителем одной точки зрения был английский актер XIX века Макриди, который настолько психологически зависел от собственных переживаний, что специально возбуждал себя перед эмоциональной сценой, забираясь на лестницу за кулисами и неистово колотя по ней. Представителем другого актерского типа был французский трагик Тальма, который мог за кулисами шутить с друзьями, а через мгновение играть сцену возвышенной страсти – просто за счет своей наработанной техники, тогда как Макриди был вынужден опираться на случайную помощь собственных эмоций. Очевидно, что Тальма был более профессионален.

Некоторые фотографы склонны тратить уйму времени и энергии на то, чтобы пробудить в модели эмоцию, которую они хотели бы показать. Это бесполезная затея, потому что тщательно возбуждаемая в модели эмоция представляет собой просто факт, а не пантомимический символ. Как я уже говорил, чистые физические выражения истинных эмоций не имеют художественной ценности и к тому же могут быть абсолютно неверно поняты. Пробуждение настоящей эмоции – довольно мучительное занятие и для фотографа, и для модели, но зрителю эти переживания могут казаться не более чем неприятной гримасой, вызванной каким-нибудь физическим неудобством. Отсюда вывод: важнее всего то, что видит зритель.

Когда я старался заставить модель по-настоящему испытывать нужную эмоцию, я не получал ничего, кроме пустых жес-

тов и глупых гримас. С другой стороны, впечатление поистине высокой трагедии, создавалось, когда единственное, что чувствовала модель, была досада, что ее задерживают во время обеденного перерыва. Средств убедить зрителя в истинности своей эмоции у фотомодели гораздо меньше, чем у актера на сцене. Фотография статична, у нее нет возможности подвести зрителя к определенному настроению или поддерживать это настроение. Самое большее, что можно позволить, это в самом начале сеанса позирования дать модели пережить короткий чувственный всплеск, настоящую эмоцию. Иногда эта вспышка дает какой-то импульс, сам по себе художественно бесполезный, но способный вылиться в пантомимически исключительно выразительные жест или позу.

Что снижает выразительность

Выразительность модели заканчивается там, где начинается реализм. Пантомимические символы разрушаются при вторжении в образ реального и буквального.

Этот факт особенно заметен при работе с драматическими сюжетами. Драма может выражаться на фотографии двумя способами – явным и косвенным. Явное выражение – это повествовательная фотография или более или менее буквальное изображение сцены, художественного сюжета. Выдающимися примерами этого рода могут служить работы Хогарта из серий «Похождения повесы» и «Брак по моде». Если говорить о фотографии, то примеров удачного явного изображения драмы чрезвычайно мало, но зато все любительские конкурсы наводнены такого рода снимками – с вымученными жестами и бессмысленными гримасами. Одним словом, эти неудачные попытки – не драматические фотографии, а фотографии драмы.

Драма второго рода – предполагаемая – имеет дело не с очевидным действием или столкновением противников, а с предположениями, скрытыми эмоциями, сдерживаемой силой, потенциально острыми моментами или отголосками только что отгремевших бурь. То есть сам образ персонажа уже содержит драму, он – результат накопления бушевавших страстей. Имен-



Рис. 185
Уильям Мортенсен
Испанец

но этот вид драмы отличает такие великие портреты, как автопортрет Да Винчи в образе старика или портрет Сикста X кисти Тициана. Именно такого рода драма отсутствует в работах американского скульптора и графика Сарджента, отличающихся исключительным, но поверхностным сходством.

Очевидно, драма второго рода более подходит для художественного изображения, так как здесь нет буквальных эмоций и действий, разрушающих пантомимический символ.

Помимо эмоций драма очень часто включает в себя действие. Действие в драматическом изображении должно сводиться к созданию пантомимического символа. Оно должно не показываться явно, но лишь предполагаться. Явная демонстрация действия – это задача для папарацци и спортивных фотографов, столь мастерски преподносящих нам застывшего в прыжке через барьер бегуна, рвущего ленточку спринтера или политика с открытым ртом и недопроизнесенным словом – то есть драматические фотографии первого типа. Мы часто видим это на киноафишах.

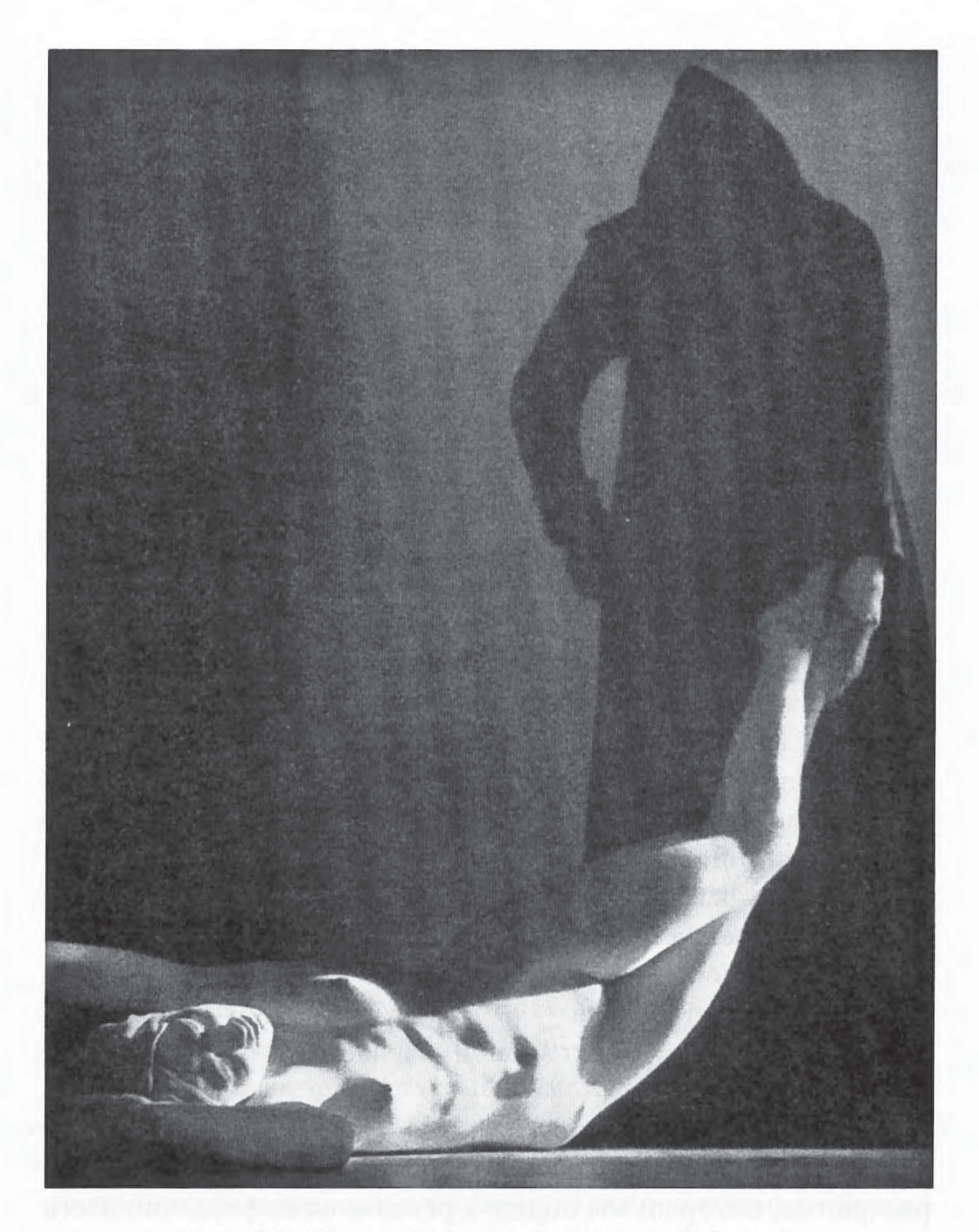


Рис. 186. Уильям Мортенсен. Смерть Гипатии

Буквальное изображение действия в драматических фотографиях тянет за собой еще одну проблему. Если в сцене участвует более одного персонажа, то имеется не только действие, но и реакция на него. Изображение действия самого по себе может вызвать ощущение незаконченности, как это бывает на фотографии идущего человека с навечно поднятой одной ногой. С другой стороны, одновременный показ и действия, и реакции (что часто встречается в рекламе кино) вызывает ощущение несоответствия, потому что на самом деле реакция следует за действием. Это снижает интерес к изображению. При просмотре фильма, для которого делалась такая реклама, ощущения несоответствия не возникает, потому что события в фильме происходят во времени, реакция всегда следует за действием, и интерес не теряется. А вот несообразное совмещение действия и реакции на него часто сбивает с толку.

Таким образом, на драматических фотографиях лучше всего показывать действие с помощью символов и предположений. В любом действии можно, не показывая его целиком, найти фазу, дающую о нем полное представление. Состояние, которое предполагает, что может произойти внезапная приостановка действия или оно должно вот-вот начаться, или только что закончилось, обладает огромной энергетикой. Поэтому, например, внешне пассивная и сдержанная фотография может быть исключительно драматичной, если она подразумевает возможность действия.

Сравните с этой точки зрения «Испанца» (рис. 185) и «Гипатию»* (рис. 186).

«Испанец» – это очень характерный пример фотографии явной драмы. Это именно тот момент и именно тот способ его раскрытия, который мы видим в рекламе кинофильмов. Здесь представлено, если применить указанный выше подход, изображение драмы, а не драматическое изображение. Яростная эмоция показана абсолютно буквально. Здесь полностью или почти

* Гипатия Александрийская (Hypatia, 370–415) – известный эллинизованный египетский философ, математик, астроном и учитель. Много сделала для интеллектуального процветания Александрии. Убита во время религиозного конфликта между патриархом Кириллом и префектом Александрии Орестом.

полностью отсутствуют признаки пантомимы. То, с каким исступлением извиваются модели, может вызвать в зрителе лишь легкий снисходительный интерес. Это застывшее действие, зафиксированное беспристрастной камерой. Одновременное представление действия и реакции не вызывает интереса.

Любопытный факт: при работе над этой фотографией моделям внушали самые настоящие сильнейшие эмоции. Модели довели себя до исступления – кого-то колотило от маниакальной жажды крови, кого-то от безумного ужаса, ну а слабенький результат вы видите сами.

В «Гипатии», где также использована композиция из двух фигур, практически отсутствует явное выражение эмоций или действия. Тем не менее чувствуется и суровость момента, и самое зловещее его продолжение. Причем при съемке не предпринималось, разумеется, никаких попыток разбудить в моделях настоящие эмоции. Работа была направлена на построение пластических и пантомимических элементов.

Передача движения

Как мы уже поняли, буквальной передачи действия необходимо избегать; действие должно предполагаться либо как только еще начинающееся, либо как только что завершенное. Несколько иная проблема возникает при передаче движения. Некоторые виды движения имеют право быть переданными на фотографии. К ним относятся те, которые характеризуют представляемый объект или персонаж. То есть марширующих солдат характеризует то, что они маршируют, танцора – то, что он танцует, а океан – то, что волны постоянно накатываются на берег. Такие движения обычно ритмичны и цикличны, повторяются почти без изменений. При художественном представлении такого рода движений существует одна проблема: надо выбрать такой момент в цикле, чтобы наилучшим образом передать ощущение повторяющегося движения. Скорее всего, таким моментом будет кульминационная точка цикла, мгновение, когда кажется, что движение остановилось. Например, волна предстает

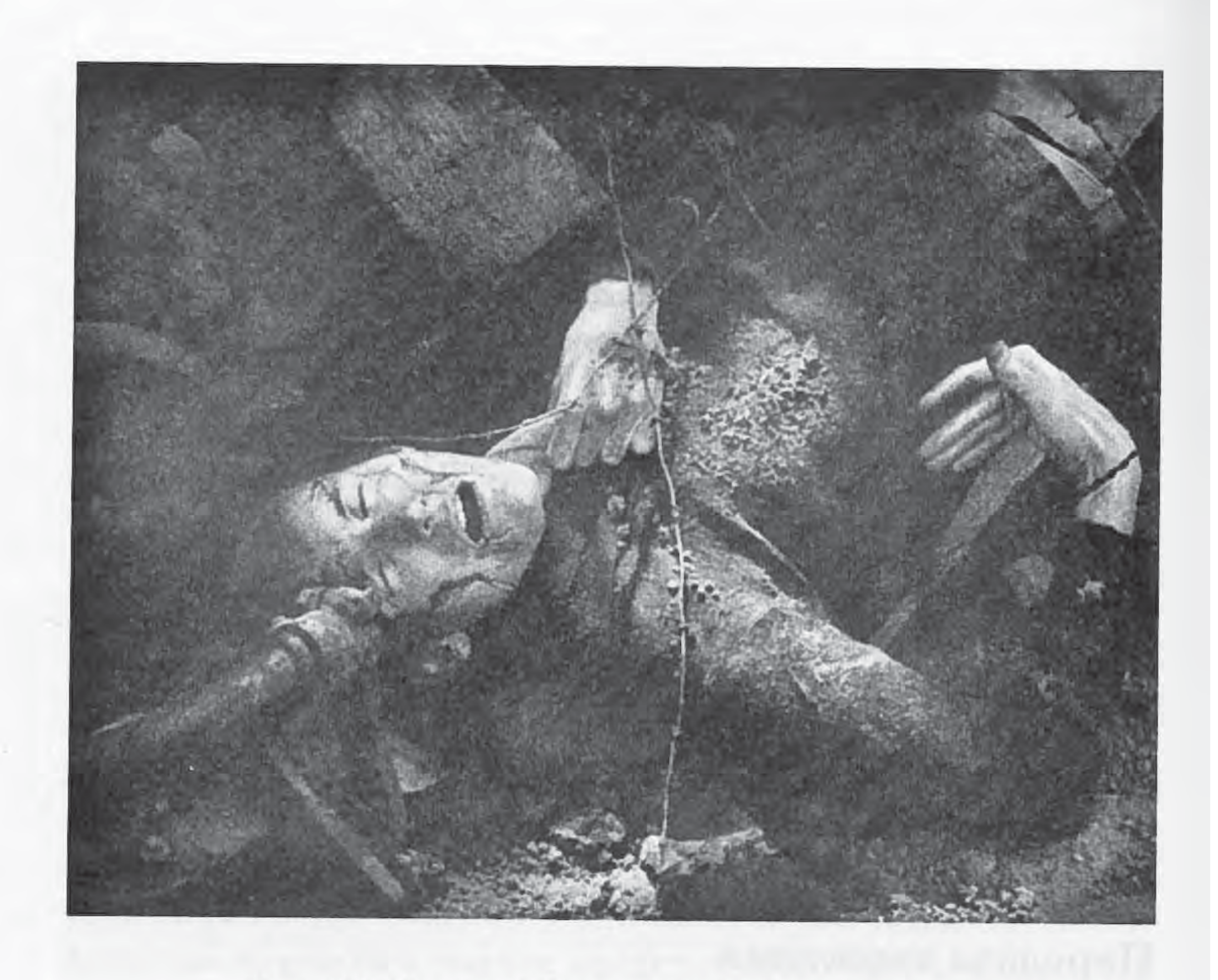


Рис. 187. Уильям Мортенсен. Сталь наступает

в лучшем виде, когда ее изогнутый гребень на миг нависает, чтобы потом рассыпаться в пенном беспорядке. Марширующих солдат лучше всего представлять, когда их ноги находятся в высшей точке, а движение танцовщицы выигрышнее всего передается в кульминационный момент танца.

Выразительность мужских и женских тел

Выразительные свойства мужского и женского тела очень сильно различаются. Если художник не примет этого факта во внимание, особенно при работе с обнаженной натурой, то результатом может стать нарушение гармоничности, кроме того, мужские фигуры могут выглядеть бесполыми, а женские – мужеподобными.

Основное выразительное свойство женской фигуры – это способность вызывать восхищение. Предполагается, что женс-



Рис. 188. Уильям Мортенсен. Горянка

кая фигура должна быть пассивной. Поэтому в неистовой активности обнаженной женской фигуры есть элемент дисгармонии. Если отсутствие одежды на модели логически не обосновано, как, например, на картине французского художника Жерома «Фрина перед судом», то не следует в драматический сюжет с мощными эмоциями включать обнаженное тело. В частности, именно эта неудачная комбинация портит определенного сорта фотографии с такими расхожими названиями, как «Раскаяние» или «Восторг»: обнаженные женщины предстают на них в судорогах отчаянных фальшивых переживаний.

С другой стороны, мужская фигура связывается с активностью и выражает ее. Лучший способ демонстрации мужского тела – борьба, схватка, как, например, в скульптурах на метопах Парфенона, в группе «Лаокоон» и т. д. Даже такая внешне пассивная фигура, как «Мыслитель» Родена, полна внутренней борьбы такой первозданной силы, что она переходит на телесный уровень. Однако пластическими средствами невозможно передать работу мозга профессора Эйнштейна при разработке им общей теории относительности.

Выразительные свойства ошибок

В шестой главе первой части уже упоминалось, что бывают обстоятельства, когда при позировании можно намеренно пойти на совершение определенных пластических ошибок. Единственным их оправданием может быть усиление выразительности. Ошибки потому называются ошибками, что они нарушают правильное представление о строении человеческого тела. Строение человека практически всегда лежит в основе художественного изображения, но порой для более яркого выражения замысла требуется нарушить это строение.

Например, замысел фотографии «Сталь наступает» (рис. 187) требует выхода за рамки обычной пластической выразительности. Мы видим на фотографии обдуманно и намеренно примененный прием «сломанного запястья», потому что он наиболее ясно и лаконично выражает страдания переломанного тела и суровость смерти.

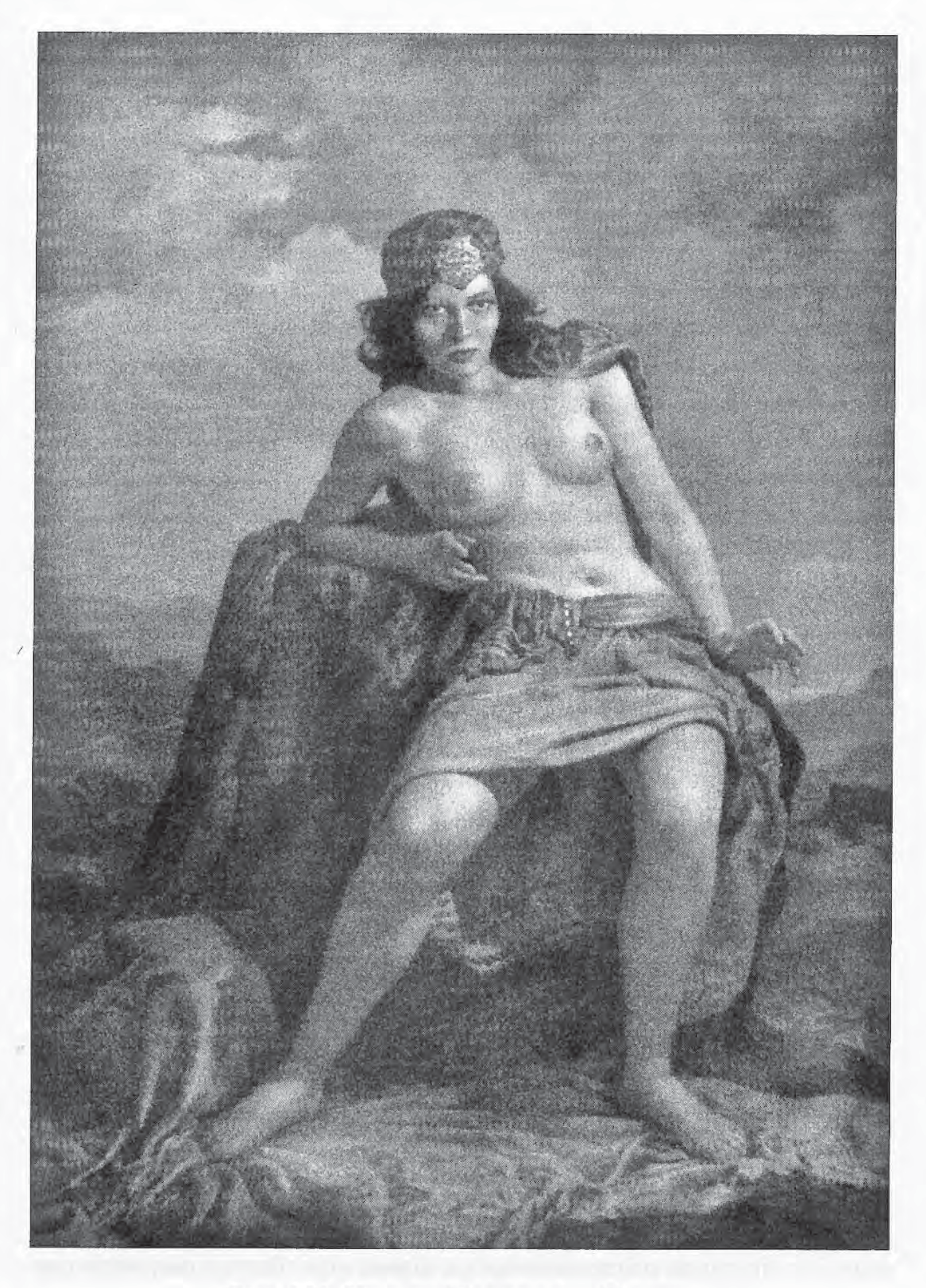


Рис. 189. Уильям Мортенсен. Жрица

В «Горянке» (рис. 188) мы видим прямой угол согнутой руки, более подходящий мужчине. Здесь, однако, он допустим, так как подчеркивает силу и независимость девушки.

Выразителен и укороченный торс «Жрицы» (рис. 189). Отклоненное от зрителя тело создает ощущение отдаленности и недоступной величественности. Если бы тело располагалось прямо или было наклонено к зрителю, казалось бы, что жрица униженно и любезно вас слушает.

Существуют и другие случаи, когда ошибки могут усилить выразительность. Выступающая лопатка или «складчатый живот» хорошо подойдут старости и крайней дряхлости. Стоящая в профиль стопа вполне уместна при изображении образа крестьянина, символизируя стабильность и тесный контакт с землей. Уродливая угловатая поза, возникающая, если упереть руку в бок над подвздошной костью, хороша для демонстрации вульгарной скандальности.

Прежде чем решиться прибегнуть к ошибкам для усиления выразительности, фотограф должен задать себе два вопроса:

Что важнее в сюжете: пластика или выразительность?

Нет ли лучшего способа, чем использование ошибок?

Необходимо исключительно деликатно обращаться с выразительными элементами при фотографировании таких пластических объектов, как обнаженная натура. Подчеркивание несогласующихся ошибочных элементов может внести в изображение крайнюю дисгармонию, подобную диссонансу Стравинского, помещенному в середину менуэта Гайдна.

Очень часто замысел можно эффектно реализовать и без нарушения строения тела. В таком случае лучше, конечно, обойтись без умышленных ошибок.

Все вышесказанное ни в коем случае не следует считать оправданием бездумного и ненужного использования ошибок. К ошибкам следует прибегать крайне дозировано, с осторожностью и с полным пониманием их значения. Внесение нескольких ошибок недопустимо ни в коем случае. Ошибка гораздо лучше работает, если она одна.

Взаимодействие фигуры и фона

Выразительные свойства модели проявляются особым образом при фотографировании ее на фоне пейзажа.

Пейзаж и фигура модели представляют собой два разнотипных элемента. Сущность пейзажа в большой степени заключена в настроении, а в создании настроения решающую роль играет освещение. С другой стороны, для изображения человеческой фигуры большее значение имеют ее форма и личность, а освещение вторично и требуется, в основном, для того, чтобы фигуру было видно.

Поэтому фигура и пейзаж на одной и той же фотографии не могут быть равноправными, что-то должно доминировать. При работе над любой фотографией художник должен четко уяснить для себя, а также ясно показать зрителю, какому из двух элементов отводится главная роль.

Таким образом, существует два определенных и разных способа изображения фигуры на фоне пейзажа, то есть два разных способа сочетания фигуры и фона, а именно:

1. Фигура доминирует, пейзаж вторичен.
2. Пейзаж доминирует, фигура вторична.

Сочетанием первого типа характеризуются работы англичанина Александра Кейгли*. Пейзаж у него – превосходная, но второстепенная декорация, на фоне которой его персонажи разыгрывают драму.

Работы Леонарда Миссона**, как правило, относятся к сочетанию второго типа. Человеческие фигуры на его работах играют подчиненную роль и используются, если можно так сказать, в качестве указующих перстов, вводя зрителя в фотографию. Добившись своей цели, эти фигуры изящно переводят интерес зрителя на доминирующий пейзаж.

* Александр Кейгли (Alexander Keighley, 1861–1947) – английский фотограф-пейзажист, многие его т. н. «фотокартины» до сих пор считаются шедеврами.

** Леонард Миссон (Leonard Misonne, 1870–1943) – бельгийский фотограф-пикториалист, много работал в технике софт-фокуса.



Одна из работ Кейгли

Любая фотография, на которой фигура и пейзаж вызывают примерно равный интерес, неизбежно плоха. Какой-то один элемент должен явственно доминировать.

Выдвинуть или, наоборот, отодвинуть на задний план фигуру на фоне пейзажа можно разными способами. Вот некоторые из наиболее действенных:

1. Освещение. Ярко освещенная фигура доминирует. Фигура в тени второстепенна.
2. Положение. Фигура, находящаяся ближе к центру кадра, сильнее бросается в глаза, чем фигура на краю.
3. Размер. Большая фигура доминирует, маленькая играет подчиненную роль.
4. Тон. Контрастный по отношению к фону тон одежды выделяет фигуру, схожий с фоном – наоборот. То есть темная одежда выразительна на светлом фоне и второстепенна на темном.



Одна из работ Миссона

5. Контраст. Если фигура сама по себе выглядит контрастно, она выразительна. При слабом контрасте фигура второстепенна.
6. Детали. Включение различных деталей в изображение фигуры выделяет ее. Недостаток деталей отодвигает фигуру на второй план.
7. Лицо. Фигура с обращенным к зрителю лицом активнее, чем отвернувшаяся.
8. Направление движения. Движение к зрителю выделяет фигуру, движение от зрителя (вглубь фотографии) приуменьшает ее значение. (Так, например, у Миссона от зрителя уходят маленькие фигурки людей на дороге.)
9. Жест. Жест может привлекать внимание. Бездействующая фигура второстепенна.

На рис. 190 и 191 представлены примеры двух способов комбинирования фигуры и фона. Фигура на рис. 190 второ-

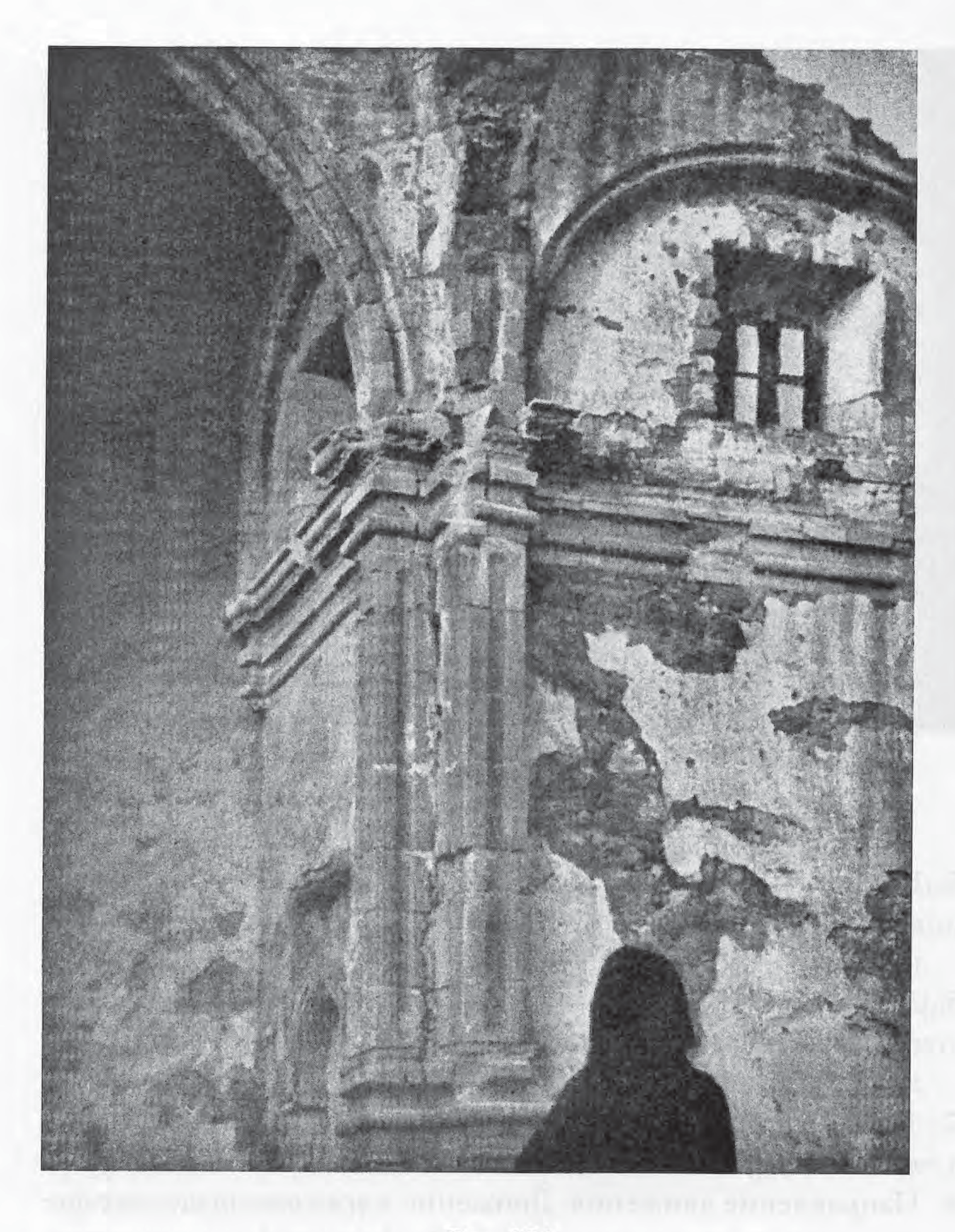


Рис. 190

степенна, потому что она находится в тени, расположена внизу кадра, имеет сравнительно небольшой размер, темную одежду, малоконтрастна, практически лишена деталей и, наконец, отвернулась от зрителя. В то же время архитектурный фон выделен освещением, большим размером, контрастом и детализацией.



Рис. 191

Фигура на рис. 191 доминирует. Доминирование усиливается освещением, бросающимся в глаза расположением, относительно большим размером, контрастом, детализацией, а также за счет видимого зрителю лица. Фон, напротив, малозаметен, так как находится в тени, за счет чего его контрастность и детализация снижены.

Часть третья
Задачи управления

Глава первая

Основные цели управления

Две предыдущие главы этой книги были посвящены двум аспектам – физическому участию модели в создании фотографии и ее выразительным свойствам. Теперь подробнее остановимся на роли фотографа в этом процессе. Модель может обладать требуемыми физическими характеристиками, быть очень выразительной, но до тех пор пока художник не добьется необходимой ему реакции, все достоинства и способности модели не стоят ничего.

Управление – это способ получить от модели такую реакцию, которая позволит создать задуманную фотографию.

Управление отчасти связано с практической задачей поиска той физической основы и тех выразительных элементов, о которых мы говорили в двух предшествующих частях. Кроме того, существует еще и проблема личных взаимоотношений художника и модели. Не разобравшись в них, невозможно решать проблемы позирования. Эти межличностные аспекты важны, потому что они определяют психологическое отношение модели к позированию и задуманной фотографии. Лучше вовсе не иметь модели, чем работать с моделью враждебной,

запуганной или безразличной. Без верного психологического отношения модели самая искусная постановка ее конечностей, самое успешное пробуждение ее эмоций не помогут создать фотографию. Поэтому любые личные отношения художника и модели очень значимы для плодотворной работы.

Управление моделью нацелено на три основные задачи:
1. добиться правильного психологического отношения;
2. добиться верной физической реакции;
3. добиться нужного эмоционального состояния.

Три недопустимые реакции модели

При попытках создать атмосферу плодотворного сотрудничества во время сеанса можно натолкнуться на такие реакции со стороны модели, которые лучше не допускать ни при каких обстоятельствах. Все они негативные, разрушительные, и любая из них может свести на нет всю работу. Вот они:

обида;

скука;

рассеянность.

Даже самый лучший фотограф, обладая самым отменным изобразительным материалом и всем временем на земле, не сможет эффективно работать, пока не преодолеет эти реакции. Если модель обижена, рассеянна или преисполнена скуки, это неизбежно будет видно на фотографии.

Как можно избежать этих реакций? Лучший способ – разобраться в причинах обид.

Причины обид

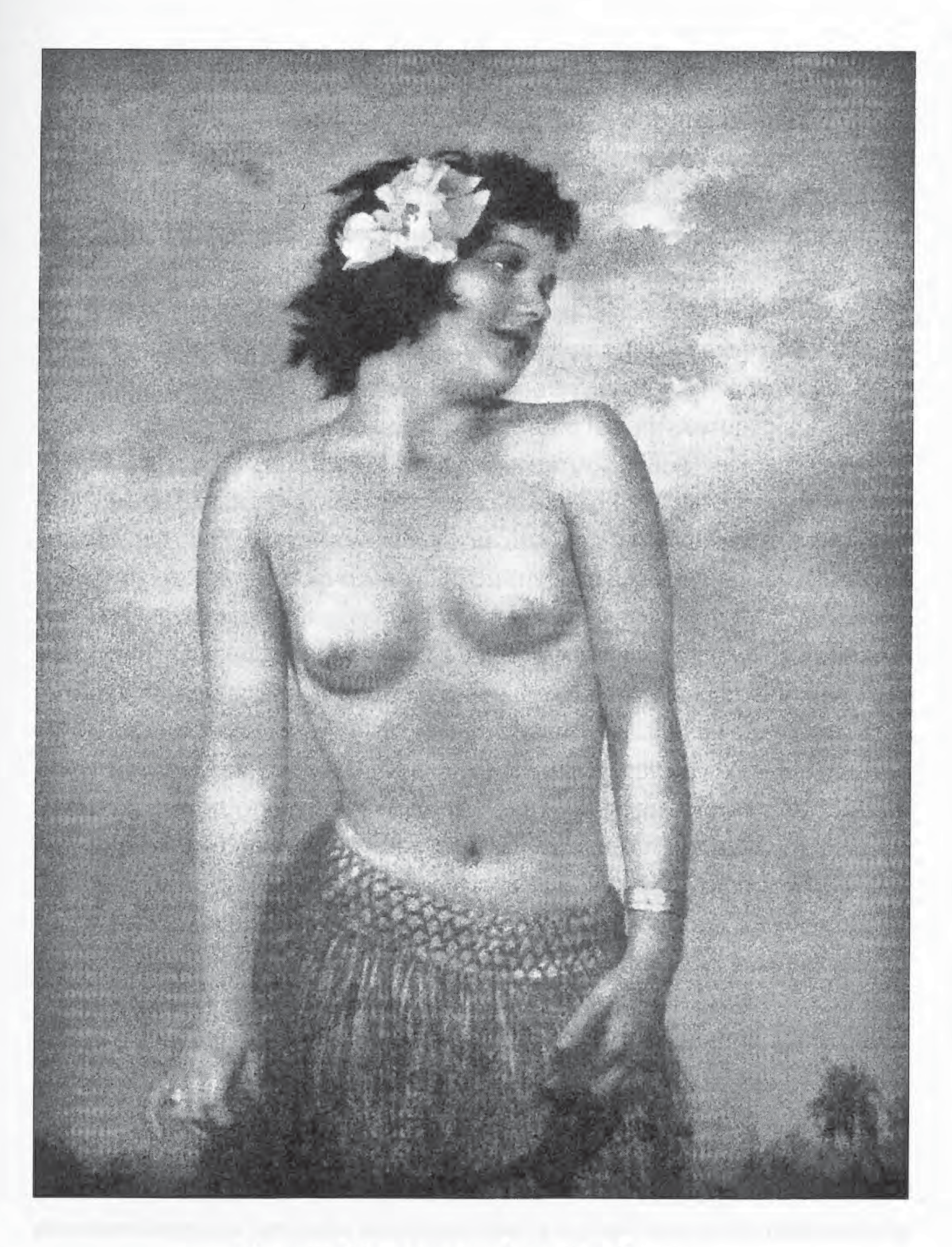
В качестве первой причины можно назвать неверное понимание художником своей роли. Это неверное понимание может проявляться по-разному, но в любом случае в его основе лежит возникшее у художника чувство неполноценности. Оно может выражаться одним из четырех способов.

1. Пустое легкомыслие. Художник старается заглушить свою нерешительность шутками и шпильками. При этом сама фотография отходит на второй план, а неизбежный результат – посредственная, неполноценная работа. Естественно, модели обидно видеть такой подход.
2. Робкая неуверенность. Художник очень боится и не может ясно и понятно объяснить что-либо. Модель либо презирает его за неуверенность, либо сильно обижается, так как подозревает, что под робостью скрываются какие-то непонятные цели.
3. Деспотизм. Недостаток знаний и неуверенность художник пытается скомпенсировать грубым, агрессивным отношением к модели как к твари бессловесной.
4. Самомнение. Иногда комплекс неполноценности проявляется в форме крайней самоуверенности. Художник использует позирование как предлог произвести впечатление на модель, хвастаясь своими успехами на выставках.

Часто причина обиды кроется в явном недостатке признательности со стороны художника. Например, модель делает все возможное, чтобы фотография получилась, модель взмокла, устала, испытывает неудобства, а недостаточно внимательный художник, увлеченный своими проблемами, воспринимает ее терпение и старание как должное. Модель не слышит ни слова похвалы, а она так необходима для хорошего взаимодействия. На самом деле похвалу можно раздавать весьма щедро. Интересный психологический феномен: при позировании модель будет с огромным удовольствием принимать чрезмерную похвалу, над которой при других обстоятельствах только рассмеется как над возмутительной лестью.

Мужчины-модели обижаются на огромное, по их мнению, количество пустых формальностей. Они приходят просто за тем, чтобы сфотографироваться, то есть запечатлеться на снимке, и хотя они готовы работать, но предпочитают обойтись без суматохи и суеты.

Частой причиной обиды у женщин может быть зависть. Зависть обычно возникает, если в сеансе заняты две или более женщин, или если одна смотрит, как другая позирует. Пози-



Уильям Мортенсен. Белый гибискус

рование – исключительно богатая почва для женской зависти из-за возникающего соперничества в стремлении показать себя в лучшем свете. Когда несколько женщин участвуют в работе над одной фотографией, мудрый и дипломатичный фотограф не будет выделять ни одну из них или сделает вид, что выделяет их по очереди*. Для зависти будет меньше причин, если, по возможности, исключить присутствие мужчин в студии в то время, когда женщина позирует. В любом случае во время сеанса не должно быть толпы зрителей любого пола.

Если указания фотографа невразумительны и неопределенны, это, скорее всего, обидит модель, особенно если она новая или неопытная. Сам фотограф может ясно понимать, что он хочет, но для модели он должен постараться излагать свои мысли ясно, просто и последовательно. Если же фотограф не придает значения объяснениям, модель начнет раздражаться на то, что ее неверно ставят и по-идиотски освещают. Чуть позже в этой главе будет дано несколько советов по поводу четких инструкций.

Если бездумный фотограф хочет слишком многого от модели, которая и так не отлынивает от работы, это еще один повод для обиды. Большинство моделей хотят работать, но в разумных пределах. Всегда наступает момент, когда утомление достигает максимума; тогда нужно отдохнуть или закончить сеанс. Неважно, насколько бодро модель выглядит, фотограф всегда должен понимать, когда подвести черту и закончить съемку, особенно если сцена явно опасная, неприятная или болезненная. Фотограф не должен требовать от модели ничего, на что он сам не пошел бы**.

Обобщая все соображения, можно сказать, что причина обид – это недостаток такта и уважения. В эту общую формулу входит все, о чем мы говорили, и любые другие вероятные ситуации. Чтобы добиться от модели лучших результатов, фотограф должен быть тонким дипломатом и отзывчивым человеком, способным и на простую доброту и на макиавеллиевскую хитрость.

* Эта проблема обсуждается также в третьей главе третьей части в связи с использованием групп на фотографиях.

** В подобных сложных случаях фотографу лучше самому попробовать сделать то, о чем он просит модель.

Избегать скуки

В обиде есть хоть что-то положительное, ведь она – явная активная реакция, неважно, что нежелательная и разрушительная. Скука, напротив, – это медленная смерть. Если модель не находит ничего, что поддерживает ее изначальный интерес к съемке, этот интерес постепенно падает, а потом и вовсе исчезает. Фотограф должен учиться так планировать позирование и так им управлять, чтобы интерес модели не только не уменьшался, а, наоборот, возрастал.

Это общее правило – прекрасное средство от скуки. Тем не менее можно дать более конкретные рекомендации.

Во-первых, фотограф должен знать, что делает, и должен показывать, что он это знает. Если у него есть сомнения, нельзя дать модели это почувствовать. При первых же признаках нерешительности, неопределенности, например при появлении несвязной речи, модель теряет интерес. Очень хорошее средство – предварительная подготовка в виде планов и набросков, потому что это помогает не отклоняться от главной задачи. Никогда не пускайтесь в долгие дискуссии и не устраивайте явных экспериментов в начале сеанса позирования. Сначала дайте модели справиться с конкретной задачей, чтобы пробудить интерес, а уже потом, когда она вовлечется в работу, она с готовностью поддержит ваше экспериментирование.

Заинтересованность модели в любом случае питается воодушевлением и увлеченностью фотографа. Если фотограф равнодушен, работает без огонька, то и от модели следует ожидать того же. Конечно, фотограф не должен весь дрожать от кипучей энергии, но он должен показывать, что ему интересно то, что он делает. Лучше вообще отказаться от проекта, чем работать без энтузиазма, впустую тратить время свое и модели.

И для фотографа и для модели будет лучше, если работа идет в относительно быстром темпе. Это не дает фотографу отвлекаться от своей задачи и от модели, а также не позволяет ему долго заниматься фотоаппаратом. Но слишком долго сохранять быстрый темп глупо и для модели утомительно, хотя и удерживает ее в тонусе. Чтобы создать впечатление энергичной рабо-

ты, фотограф должен делать (или притворяться, что делает) множество снимков на всех стадиях позирования. Самое дешевое, что используется при позировании, – это пленка, и на ней не следует экономить. Если поза почти безнадежна и пленку тратить не на что, создавайте хотя бы видимость интенсивной работы, имитируя съемку. Небольшая ловкость рук – и вы пощадите чувства модели, если она решит, что снимки все-таки делаются. Никогда не разочаровывайте модель!

Само позирование, статичное по природе, может быть причиной потери интереса у модели. Если модель остается неподвижной пять минут, если шея напряжена, нос чешется и ноги затекли, ей трудно осознавать, что на самом деле что-то все же происходит. Чтобы модель чувствовала, что работа идет, фотограф должен давать ей передохнуть несколько секунд и потом снова возвращаться к позированию. Такая практика весьма продуктивна, потому что и модель и фотограф делают несколько попыток. Когда опять и опять принимается одна и та же поза, в ней может появиться новая энергетика и новые оттенки.

Правильно управляемое позирование – это позирование по хорошо составленному плану, предполагающему постоянное нарастание переживаний и возбуждения. Интерес и модели и художника должен быть подхвачен потоком их общего энтузиазма. Для этого художник должен работать, отдавая частицу себя. Если позирование заканчивается, а у художника к этому времени не изменился пульс, дыхание осталось прежним и волосы не всклокочены, то результат будет, скорее всего, плачевным.

Слишком близкое знакомство и фамильярность между моделью и художником могут также быть причиной скуки. Чересчур частое позирование становится для обоих привычным, рутинным и редко приносит что-либо, кроме шаблонных результатов. Между работой художника и модели должен существовать четкий психологический барьер: художник управляет, модель подчиняется. Обоим полезно чувствовать и поддерживать это разграничение. Поэтому, если дело подходит к той стадии, когда модель может заранее предсказать любое предложение фотографа, а фотограф больше интересуется моделью, чем фотографией, обоим лучше на время прекратить работу. Воз-

можно, у них появится свежий объективный интерес к работе над новым проектом. Если нет, художник и модель должны расстаться на месяц или около того. После отдыха друг от друга они смогут снова увлеченно работать, а их взаимоотношения придут в норму.

Психологический барьер между художником и моделью очень важен и просто необходим для их нормальной работы над фотографией. Оба – и модель и художник – должны чувствовать этот барьер и всегда быть начеку, чтобы не допустить в их отношения разрушительный элемент близости.

Следует упомянуть и о врожденной скуке. Иногда можно встретить модель, которая скучает до позирования, немного скучает во время позирования и скучает после позирования. Кажется, тихая тупая скука сидит в ней от рождения, и ее не снять ни указаниями, ни динамитом. Такие модели очень редко могут быть полезными. Только по счастливой невероятной случайности и только в драматических сюжетах. Если модель обладает достаточно приличной фигурой, способной компенсировать этот недостаток, ее можно использовать в совершенно спокойных, безмятежных пластических композициях.

Причины рассеянности

Отрицательная реакция третьего типа, не позволяющая модели достичь необходимого для позирования душевного состояния, – это рассеянность. Отвлекаться и быть неспособной сконцентрироваться на том, что она делает, модель может по нескольким причинам, но основных причин четыре.

Во-первых, модель может отвлечься или стать рассеянной просто так. Такой тип поведения особенно присущ женщинам. Некоторые модели из-за того, что нервничают или просто глупы, склонны превращать позирование в шутку и прерывать его смешками, хихиканьем и даже приступами смеха. С такими моделями надо вести себя строго. Если модель не способна к дисциплине, ее кандидатуру в будущем не стоит даже рассматривать. Такие люди могут быть душой общества на вечеринке, но в студии они оказывают деморализующее и разрушительное влияние.

Другой причиной рассеянности может стать неиссякаемое чувство юмора фотографа. Остроумие – ценное качество, но если фотограф демонстрирует его в неподходящие моменты, он сам роет себе яму. Успех многих художественных работ зависит от создания и поддержания нужного настроения и впечатления именно во время позирования. Особенно это необходимо в костюмированных портретах определенной эпохи. Такое настроение – очень тонкая структура, которую свежая шутка разрушает, как бейсбольный мяч венецианское стекло. В результате художник получает по заслугам: модель смеется – послушно, истерически или возмущенно, в зависимости от ситуации, но настроение исчезло безвозвратно.

Третья причина рассеянности – посторонние люди в студии. Фотография – это, в первую очередь, дело художника и модели. Присутствие посторонних может влиять негативно, пусть даже они хорошо себя ведут и сидят тихо. Модели реагируют на зрителей по-разному. Кого-то публика не волнует, некоторых даже стимулирует. Остальные, однако, чувствуют себя очень неуютно и скованно при чужих людях. Ни в коем случае нельзя допускать болтовни друзей или родственников. Болтающих необходимо вежливо удалить спустя какое-то время. Лучше всего не допускать никаких зрителей при позировании, если нет абсолютной уверенности, что они не станут смущать или отвлекать модель.

Наконец, рассеянность может возникнуть из-за проблем с аппаратурой. Разные аппараты и приспособления всегда ведут себя, как маленькие чудовища, будто сговорившиеся прервать позирование. Пленка требует, чтобы ее меняли, фотоаппарат – чтобы его фокусировали и выставляли диафрагму, свет – чтобы его перемещали, а фотографии – чтобы их делали. Если неопытный фотограф даст себя во все это втянуть, он вспотеет и придет в бешенство, а его модель будет нервничать. Напротив, фотограф должен стремиться к тому, чтобы довести свои действия до автоматизма, когда заняты пальцы, а не голова, а самому выглядеть по-мюратовски небрежным. Ничто не должно прерывать процесс позирования.



Особенно сильно беспокоить модель могут осветители. Яркий свет слепит ее, приводит в замешательство: под ним видны все ее недостатки, физические и моральные. К тому же свет никогда не стоит правильно. Все это усугубляется, если осветителей много, они большие, чрезмерно яркие и имеют странную форму. Даже один маленький осветитель, если его беспорядочно перемещать туда-сюда, может вывести модель из равновесия. Старайтесь не передвигать осветители неожиданно и резко, лучше делайте несколько небольших изменений. Не забывайте о глазах модели. Сильный свет, длительно бьющий в глаза, очень вреден. Разрешите модели закрывать глаза, если хочет, пока вы не фотографируете, или во время каких-то изменений. Если осветитель надо установить очень близко к лицу модели, не включайте его надолго.

Как получить правильную физическую реакцию

Ранее отмечалось, что существуют три цели управления моделью:

1. добиться правильного психологического отношения;
2. добиться верной физической реакции;
3. добиться нужного эмоционального состояния.

Мы рассмотрели, какие препятствия стоят на пути достижения первой цели. Теперь разберемся, что же помогает добиться второй – правильной физической реакции.

Первое и очень важное условие – это четкие указания. Другими словами, модель должна научиться понимать, о чем вы говорите. Правильные указания – это не витиеватая речь и не смутные неопределенные призывы к воображению модели, заканчивающиеся полными надежды намеками, чтобы модель сделала что-нибудь в таком-то роде. Наоборот, правильные указания должны быть краткими, ясными и четкими. К хорошему результату можно прийти, если сказать: «Смысл этой фотографии в том-то и том-то. Вы должны надеть то-то и то-то и загримироваться так-то. Мы начнем вот с такой позы. Поверните голову вправо. Поднимите правое плечо. Опустите левый локоть» и так далее.

Следует использовать понятные обоим термины. Чтобы сделать что-то сообща, даже самую простую физическую коррекцию, модель и художник должны обладать определенным опытом совместной работы и взаимопониманием. В качестве первого шага в такой взаимной подготовке следует договориться о терминах. Чтобы избежать многочасовых бесплодных дискуссий, художник должен с самого начала определить удобный и четкий набор терминов, с помощью которых будет добиваться от модели необходимой позы. Этот набор должен быть кратким и конкретным, и новая модель прежде всего должна научиться им пользоваться. Только в крайнем случае, если художник затрудняется выразить свою мысль словами, или если модель туповата, допускается добиваться нужной позы, дотрагиваясь до модели. Речь, естественно, не идет о

том, что нельзя поправить одежду или прическу – как раз желательно, чтобы такие изменения художник делал сам.

Каждому фотографу лучше самому составить свой список команд, хотя можно дать некоторые рекомендации. Командуя «влево» и «вправо», лучше придерживаться правила режиссеров и задавать направление со стороны модели. Четко разделяйте термины «наклонить голову» и «повернуть голову». Например, на рис. 34 голова наклонена налево, а на рис. 39 повернута вправо.

Необходимо короткое и очевидное предупреждение перед каждым снимком (о котором часто забывают) наподобие «снимаю!» или «замри!». Если его не делать, можно потерять уйму кадров из-за того, что модель окажется в движении. К тому же, если модель не предупреждать, она может обидеться. Неопытную модель надо также предупредить, чтобы она не двигалась между первым и вторым щелчками затвора.

Второй способ получить правильную физическую реакцию – это обучение модели. От новой модели труднее добиться правильного физического положения, даже если она сама этого хочет, ведь она не знает правил и ограничений при позировании.

Хорошо обученная модель двигается медленно, поскольку слишком быстрая и резкая реакция может разрушить позу. Переходить в новое положение по команде фотографа следует постепенно, а не перескакивать в него. Художник при этом имеет возможность приостановить движение, если необходимое изменение получено.

Очень важно, чтобы модель на последних этапах отработки позы умела изменять положение одной части тела независимо от всех остальных. Например, модель должна быть способна изменить положение кисти, не двигая всю руку. Или наклониться вперед или назад, не изменяя относительного положения головы и плеч. Или осторожно двигать головой, не двигая при этом плечами.

Накапливая опыт, умная модель все больше понимает ограничения, накладываемые фотоаппаратом, и в соответствии с ними учится двигаться по-другому. Такая модель

начинает инстинктивно планировать позы с точки зрения фотоаппарата, то есть с точки зрения плоскости, перпендикулярной оси объектива, избегая всяческих движений и жестов в сторону фотоаппарата или от него. Иногда, работая с неопытной моделью, полезно предложить ей представить себя барельефом на стене.

Еще один способ добиться правильной физической реакции модели – применение стандартного актерского метода. Он строится на принципе, согласно которому сначала следует работать с большими объемами, а только потом с деталями. Этот принцип очень часто нарушается любителями, впервые столкнувшимися с моделями. Если начинать работу над позой с мелочей – постановки рук, уточнения угла подбородка или второстепенных деталей костюма, ничего, кроме путаницы, это не даст.

Выстраивая физическую основу позы, лучше всего работать по следующей схеме.

Подобно художнику, намечающему углем основные массы на картине, сделайте черновой набросок вашей позы. Эта основная идея может иметь вид карандашного наброска, мысленно представленного образа или более или менее выраженной эмоциональной реакции. Чем бы это ни было, основные объемы тела модели должны соответствовать этому замыслу.

Когда поза вчерне готова, беспристрастно оцените ее с некоторого расстояния. Сразу станут видны крупные ошибки, которые необходимо устранить.

Теперь, когда у нас есть исправленная в общем поза, можно приступать к следующему шагу – работе над деталями. Последовательно переходим ко все более мелким деталям позы, потом к прическе и костюму.

Наконец, еще раз осматриваем то, что получилось. Если возможно, исправляем появившиеся мелкие недочеты. Делать это надо с осторожностью, потому что вместе с недочетами может исчезнуть непосредственность и жизненность позы. Может также случиться, как уже упоминалось во второй части книги, что какая-то из пластических ошибок усилит выразительность позы.

Не надо тянуть с началом съемки, у модели может пропасть интерес. Даже если, по мнению фотографа, поза далека от совершенства, она должна быть заснята. Сам факт съемки создает впечатление, что работа идет, какой-то этап завершен, это стимулирует модель к дальнейшему сотрудничеству. Случается, что такая практика приносит успех и по другим причинам: пробное фото, сделанное на ранней стадии, совершенно неожиданно может оказаться наилучшим.

Как получить нужное эмоциональное состояние

Третьей целью управления, как уже говорилось в начале этой главы, является получение нужного эмоционального состояния.

В первой части книги мы обращали внимание на то, что для мысли или эмоции необходима соответствующая пластическая основа. Так как без физической основы обойтись невозможно, мы с нее и начали.

На практике отношение мыслей и эмоций и пластической формы не такое простое. Несмотря на принципиальную важность пластической основы, к эмоциям и мыслям ни в коем случае нельзя относиться как к облицовке пластического фундамента. С точки зрения художника, мысли и эмоции часто вообще управляют всем процессом, выступая в качестве объединяющих и определяющих саму позу элементов. Но при работе с моделью все наоборот. Слишком рано начатая работа над эмоциональными и выразительными проблемами создает ненужные сложности и уводит в сторону от ближайших физических проблем позирования. Кроме того, некоторые выразительные приемы не могут быть правильно применены вне определенных физических установок.

Привести мысли и чувства в соответствие с пластической основой можно двумя способами. Выбор способа определяется темой изображения.

Для пассивной, спокойной композиции, такой как «Даждь нам днесь» (рис. 192), вся пластическая основа может быть выстроена без внушения моделям каких-либо эмоций. Эмоции,

завершающие работу и делающие ее цельной, могут быть добавлены потом.

Для фотографии с активной, напряженной композицией первый метод не годится. В этом случае необходимо вызвать у модели эмоции или мысли уже в самом начале работы. Если у модели есть какой-то опыт, то она может предложить свою начальную пластическую композицию. Пусть она будет сырой, неверной, но художник всегда способен исправить ее и довести до нужного состояния, действуя так, как мы только что обсуждали. За это время мысли и эмоции забудутся и останется только одна чисто пластическая работа.

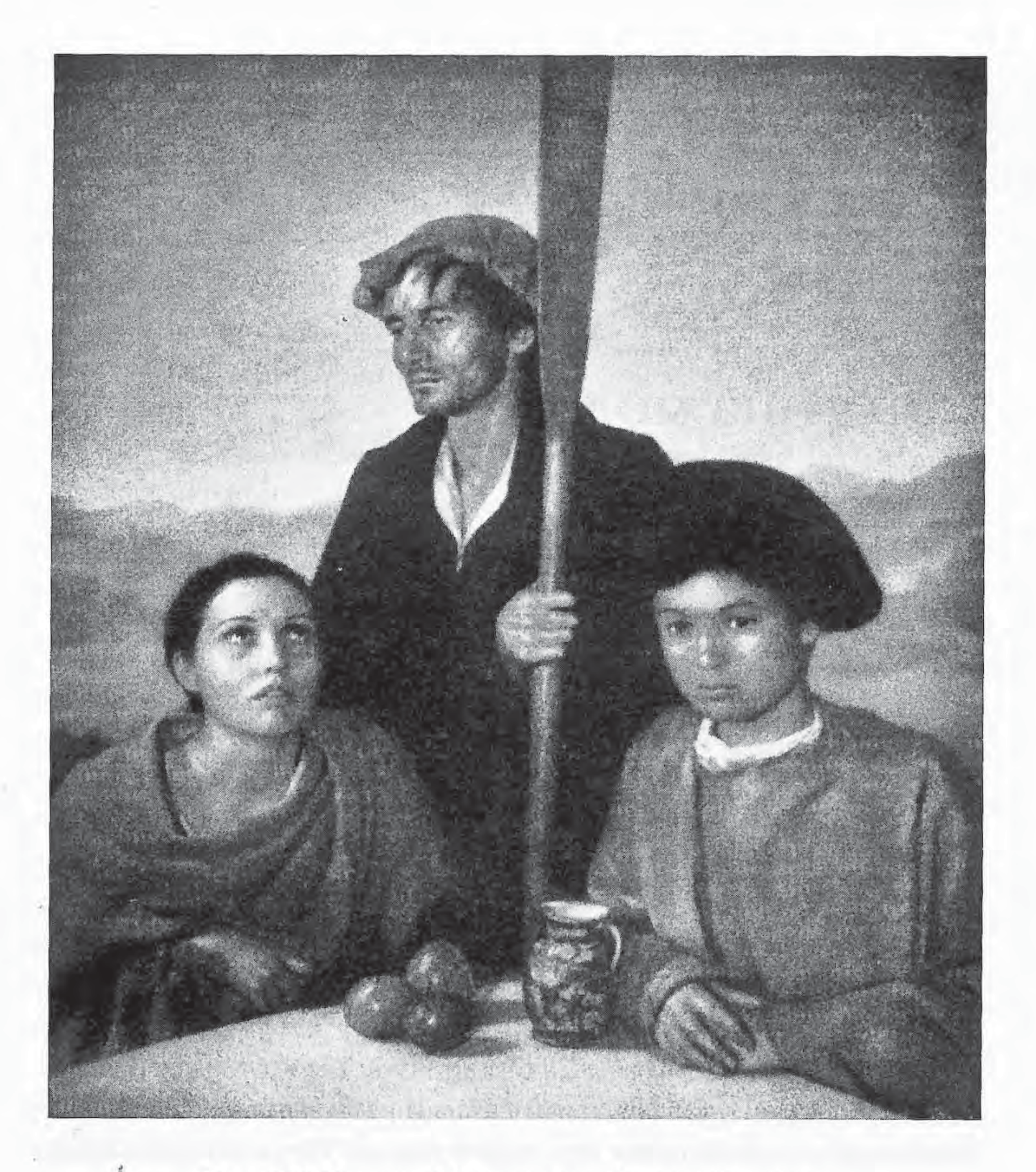


Рис. 192. Уильям Мортенсен. Даждь нам днесь

Глава вторая

Три типа моделей

Модели (поскольку они всего лишь люди) очень сильно различаются по характеру, интеллекту, восприимчивости и активности. Для опытного художника работа с каждой моделью по достижению наивысших, наиболее выразительных результатов – это каждый раз проблема межличностных отношений. Тем не менее моделей можно разбить на три большие группы, не забывая, конечно, и о чисто индивидуальных особенностях. Если научиться понимать и определять эти категории и поупражняться в «классификации» моделей, можно сильно упростить управление ими в разных ситуациях.

Эти три класса моделей соотносятся (как отмечалось во *Введении*) с тремя различными видами работы, характеризующими взаимоотношения ее с художником. Перечислим снова эти виды работы:

1. доминирует художник;
2. доминирует модель;
3. они сотрудничают.

На самом деле некоторые квалифицированные модели могут приспосабливаться к любому из этих трех видов. Как бы то ни было, эти три вида работы, независимо от опыта и квалификации модели, соответствуют трем явным и разным их типам.

Научиться различать эти типы абсолютно необходимо, так как каждый из них годится для фотографий своего стиля и требует своего способа обращения. Для краткости три типа можно назвать так:

1. пассивный (или пластичный) тип;
2. модель-личность;
3. сотрудничающий тип.

Полное господство художника над моделью оптимально для фотографий с упором на чисто пластические составляющие. На фотографии нет ни личности, ни драмы, а модель по существу служит пассивной глиной, которой горшечник-фотограф придает нужную ему форму. К этой категории принадлежит большинство обнаженных натурщиц, а также большие группы людей. При работе над такими фотографиями, особенно если они делаются по предварительному наброску, наибольшие проблемы создает композиция, а не индивидуальная выразительность.

Для пассивного типа основной критерий пригодности – физический. У обнаженной модели, так как она вся на виду, должна быть хорошая фигура и грациозная осанка. От такой модели не требуется большого ума или какого-нибудь особенного драматизма, от нее требуется другое – умение выполнять указания фотографа. Избыточная энергия или неординарность мышления будут только мешать работе. Если модель умна и обладает актерскими качествами, ее, возможно, со временем можно будет использовать в работах, требующих сотрудничества с фотографом, но и в этом случае лучшее, что в ней может быть, – большой опыт пассивной работы.

Для создания живого портрета нужно доминирование модели. Любые добавления или явное управление позированием со стороны фотографа часто будут только помехой для яркого проявления личности. Работа будет успешной, когда модель эффектна с фотографической точки зрения. Так случается при фотографировании профессиональных актеров. В идеале, конечно, хорошо бы для всех портретных работ иметь яр-

кую личность, но, к сожалению, индивидуальность многих из тех, кто приходит позировать для портрета, сама по себе на фотографии не проявляется. В таких случаях фотограф должен воспользоваться своим правом на управление моделью, чтобы создать псевдоличность, качества которой удовлетворят ее друзей и родственников*.

Моделей личностного типа всегда легко определить по их жизненной энергии и способности привлекать внимание. Фотографирование известных актеров театра и кино или общественных деятелей практически всегда – работа с моделями именно такого рода. Основное в этой работе – зафиксировать то, что модель собой представляет, как она себя проявляет, а вовсе не то, как фотограф проявляет себя через ее портрет. Задача художника при работе с такой моделью – ловить удачные живые моменты. Художник должен начисто забыть о себе, забыть, что он тоже личность. Модель, наоборот, чтобы первенствовать и полностью раскрыть себя, ни в коем случае не должна чувствовать никаких ограничений. Художнику следует как можно менее навязчиво, но все-таки управлять моделью, чтобы не допустить при позировании досадных ошибок.

Для создания фотографий, в основе которых лежит какая-то идея, необходим третий тип взаимоотношений художника и модели, а именно сотрудничество. Только близкие по духу фотограф и модель способны прийти к интересной художественной интерпретации драматической или характерной темы. При таком сотрудничестве нет необходимости в обстоятельных длительных обсуждениях. Что должно быть непременно, так это родство душ, чувство гармонии и общность цели. Они нечасто встречаются, но именно они рождают лучшие произведения изобразительного искусства.

Если у модели нет достаточного опыта пассивной работы перед камерой, она, скорее всего, не подходит для такого сотрудничества. Поэтому лишь случайно может оказаться, что

* В этой книге мы говорим об использовании моделей личностного типа только для создания художественного портрета. Проблемы коммерческого портрета, определяемые, естественно, его предназначением, лежат немного в стороне и требуют отдельного анализа.



Уильям Мортенсен
Мирдит

первая попавшаяся модель исключительно благодаря своему интеллекту и актерским наклонностям способна решать более сложные художественные задачи. При соответствующем воспитании ее уровень может подняться до уровня модели высшего типа, искренне и органично сотрудничающей с фотографом. Только у этой модели есть то, чего нет у моделей двух других типов: эмоциональность, недостающая первому, и характерная универсальность, отсутствующая у второго. Только с этой моделью можно получить цельные по сущности и искренние по настроению художественные результаты, в которых органично уживаются управление и выразительность. Сочетание кажущейся спонтанности с превосходной композицией – редчайшая художественная удача, которая может быть достигнута только при постоянных усилиях модели и художника. Фотография, по всей вероятности, единствен-

ное искусство, дающее возможность такого всеобъемлющего сотрудничества.

Врожденные драматические способности модели в общем случае более востребованы, чем сценический опыт. Люди обычно склонны переоценивать важность работы с профессионалами. Профессионалы, скорее, будут использовать наработанные технические приемы, чем пытаться, подобно неопытному актеру, искренне прочувствовать сцену. Глаз может восхищаться отшлифованной работой профессионала, но менее впечатлительный объектив обнаружит и передаст даже малейшую неискренность.

Следующие три главы посвящены различным проблемам управления моделями этих трех типов.

Глава третья

Пластичная модель

Такой вариант работы, при котором на всех стадиях позирования преобладает художник, возможен при использовании модели пластичного типа. Термин «пластичная» относится не только к физическим данным этих моделей – податливому материалу, которому художник придает форму согласно своему желанию, но и очень точно описывает особенности их психики. Для плодотворной работы пластичной модели строго противопоказаны стремление к самоутверждению и активный ум. Скорее, надо искать людей кроткого сговорчивого нрава. Склонные подпадать под влияние, ни к чему не предрасположенные личности – вот идеальные кандидаты на роли пластичных моделей.

Модели выраженного пластичного типа больше всего подходят для съемок обнаженной натуры и в группах. От них по-настоящему требуется только одно – физические данные. Такие качества сотрудничающей модели, как ее актерские способности, или такой признак модели-личности, как желание самоутвердиться, обнаженной модели ни к чему. К большому сожалению, ни ум, ни нравственность художественной ценности не имеют. Бессловесные модели часто могут быть полезны в фотографии пластичного типа, тогда как с хромыми Гипатиями им, скорее всего, обеспечен провал. Случайный прохожий может быть внешне более одухотворенным, чем президент W.C.T.U*.

* W.C.T.U. (Women's Christian Temperance Union) – Христианский союз женщин за воздержание, основан в 1874 году женщинами, озабоченными проблемой алкоголизма их мужей.

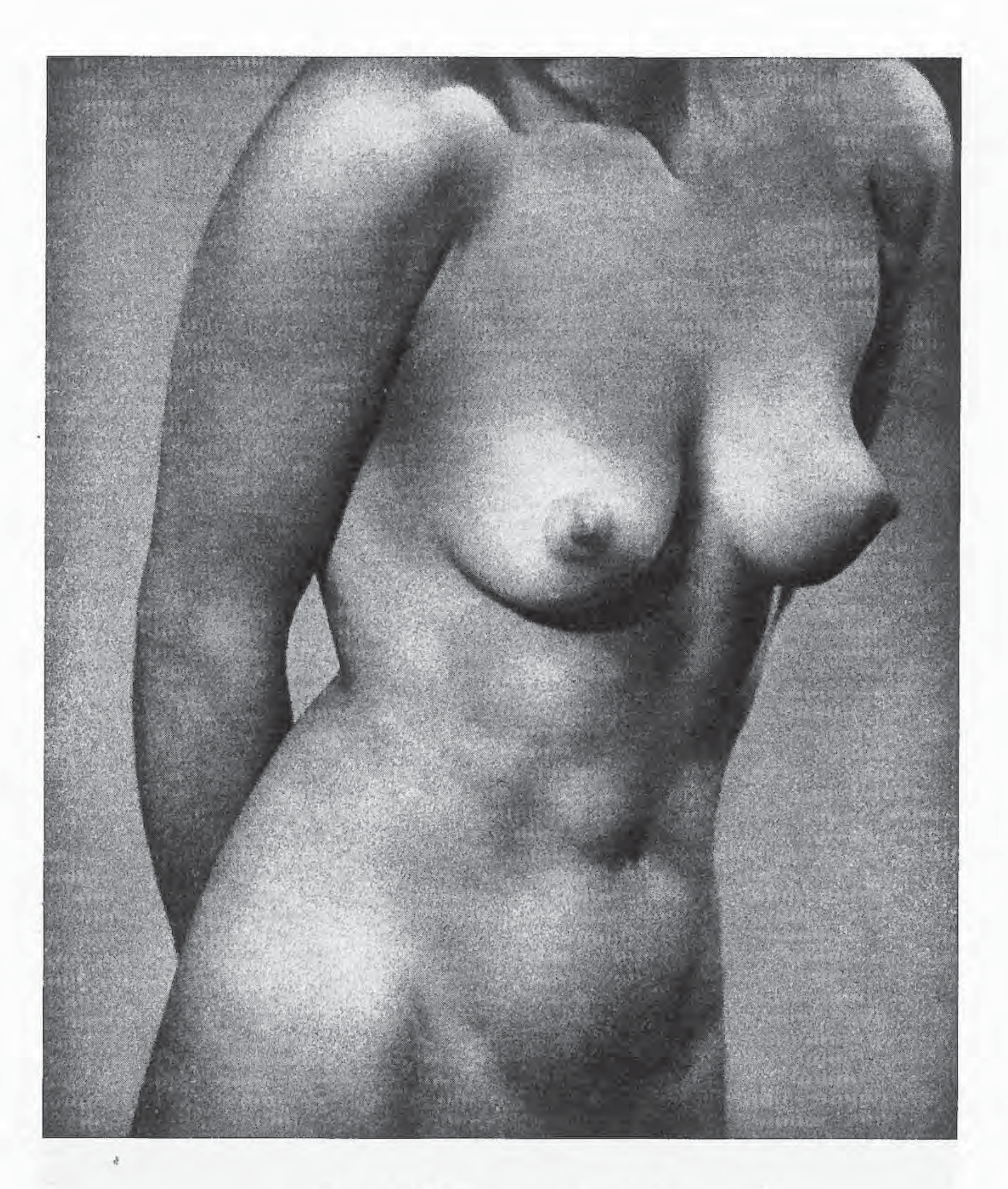
Иногда фотографы презрительно отзываются о таких бессловесных моделях. «Тилли абсолютно безнадежна, – могут заявить они. – Она совершенно невыразительна. Я вообще не могу добиться от нее никакой реакции». Такое утверждение не выдерживает критики. Можно легко согласиться с тем, что в плане умственных способностей Тилли далеко не тяжеловес. Тем не менее причина неудачи не в том, что она как неживая, а в том, что омертвели мозги фотографа. Не модель слишком молчалива, а некоторые фотографы до того бестолковы, что не могут оценить предоставленные им возможности. Изобретательный художник и в сумасшедшем доме смог бы найти полезный материал.

Для модели пластичного типа прошлый опыт не так уж важен. Напротив, он может стать большим недостатком, если нарушает уступчивость и простоту характера модели, и у нее вырабатывается собственная точка зрения на то, что и как именно надо делать. Немая и послушная гораздо полезнее опытной и своевольной. Именно поэтому работа с профессиональными моделями имеет не слишком много преимуществ, если вообще их имеет. Повторимся: главное для съемок обнаженной натуры – хорошие физические данные модели.

Эти данные, однако, должны быть безупречными. Только лучшие фигуры годятся для съемок обнаженной натуры. Если просто снять с модели одежду, обнаженной натуры не получится. Без сомнения, фотография такого рода – один из самых сложных жанров. Если фотограф пытается идти по этому нелегкому пути, используя физически непригодную модель, он с самого начала воздвигает сам себе непреодолимое препятствие.

Межличностные отношения

Естественно, что при работе фотографа с обнаженной моделью возникают проблемы такта и понимания. Самый важный общий принцип, которому надо в таких взаимоотношениях следовать, таков: отсутствие одежды еще не означает отсутствия барьеров. Обычные отношения художника и модели никоим образом не меняются, когда модель обнажается. Художник всегда должен относиться к модели по-доброму и



Уильям Мортенсен. Этюд

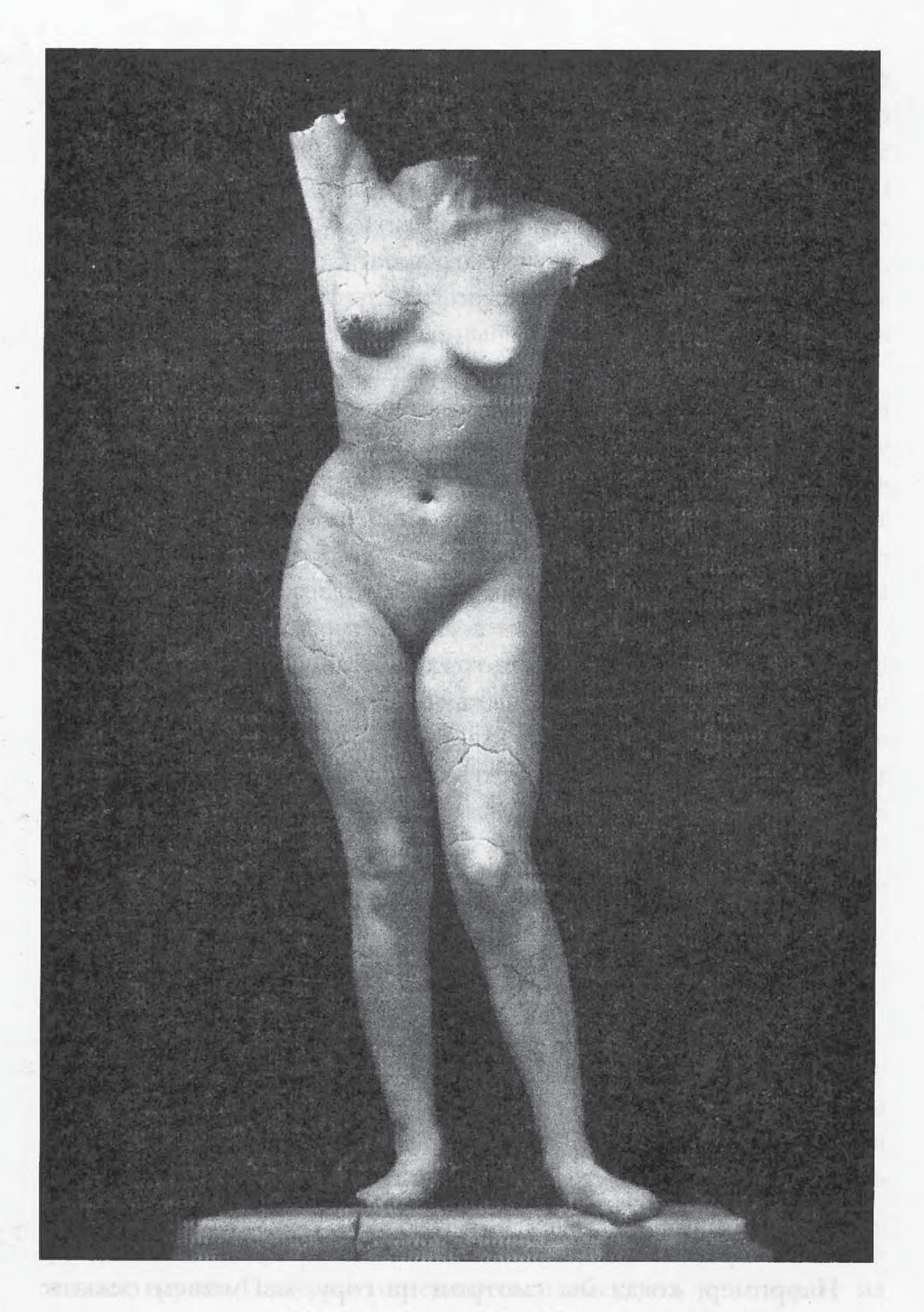
уважительно, не опускаясь до банальной фамильярности. С другой стороны, надо избегать всякого ханжества и неискренности. Не стоит также сдерживаться и не выказывать модели своего восхищения*.

Фотограф всегда находится в весьма щекотливом положении, когда модель впервые позирует в обнаженном виде. Фотограф должен быть предельно тактичен, понимать, что модель смущена, и действовать соответствующим образом. Не следует долго и открыто рассматривать модель. Работать надо в будничной бесстрастной и серьезной манере, без грубости и бесцеремонности. Если быстро работать и оперативно решать возникающие проблемы, у модели не будет времени думать о необычности ситуации. У модели должно создаваться ощущение, что главное – это фотография, а она и фотограф вторичны. Если бы фотографы проявляли больше заботы, предупредительности и такта, первая сессия в обнаженном виде гораздо реже становилась бы для модели и последней.

Каким же образом надо подводить неопытную модель к мысли о позировании в обнаженном виде? Худший вариант – метод медленного раздевания, используемый некоторыми фотографами, то есть постепенное уговаривание модели снять ту или иную часть одежды. Этот метод «стриптиза» имеет множество недостатков. Во-первых, он явно эротичен по сути. Кроме того, он исключительно негативно влияет на модель. При постепенном снятии одежды модели все больше и больше ее не хватает, и модель начинает все больше и больше от одежды зависеть. К тому моменту, когда скинуты последние покровы, модель находится в таком замешательстве, что не остается никаких шансов сделать хорошие фотографии.

Лучше всего на первом сеансе не пытаться снять с модели одежду, но сделать несколько фотографий с максимально откры-

* Рассуждая на эту тему, я не могу не отдать дань уважения позднему Артуру Кейлзу (Arthur Kales, 1882–1936, известный американский фотограф) за его исключительное искусство работы с моделями. Никто лучше него не мог добиться нужной реакции от модели, и никто не относился к моделям с такой добротой и тактом. Он работал со многими, но будь то Руфь Сен Дени – победительница конкурса красоты сельских девушек, или застенчивая голливудская неудачница, – он ко всем относился с одинаковым вниманием и беспристрастностью. Манеры этого великого фотохудожника всегда отличались деликатностью, характерной и для его незабываемых работ.



Уильям Мортенсен. Иония

тым телом и на этом сеанс закончить. Часто бывает, что на втором сеансе модель сама предлагает сфотографироваться в обнаженном виде.

Из-за робости и застенчивости на своем первом сеансе обнажения модель, если ее не удерживать, будет впадать в другую крайность. Прямо во время подготовки к съемке модель может принять какую-нибудь ненужную банальную позу, закурить или броситься к телефону.

Такое бездумное поведение не может не сказаться отрицательно на самой модели, на фотографе и на результате. Пластическое представление обнаженной натуры должно создавать ощущение недостижимости и идеальности. Ничто не разрушает идеал так жестоко, как вид обнаженного тела в обычной позе за повседневным занятием.

Именно поэтому, когда модель покидает гардеробную или возвращается в нее, а также во время любых перерывов, она должна носить халат или что-то подобное, и фотограф должен следить за этим. Мораль здесь ни при чем, просто здравый смысл подсказывает, что оба – фотограф и модель – должны делать все, чтобы не разрушить иллюзию идеальности.

Эмпатия

Специалисты по эстетике, изучавшие психологические основы искусства, разработали концепцию, имеющую огромное значение для практикующего фотографа. Это концепция эмпатии (термин соответствует немецкому Einf hlung).

Сам термин, возможно, необычен, но концепция, которая стоит за ним, проста и знакома. Смысл проще всего понять при буквальном переводе Einf hlung с немецкого: «вчувствование». Термин выражает свойственное нам постоянное стремление поставить себя на место объекта наших размышлений и мысленно участвовать в его деятельности.

Например, когда мы смотрим на гору, мы можем сказать: «Гора вырастает перед нами». Когда мы смотрим на пролетающий самолет, мы говорим: «Он тает в воздухе». Видя церковь с необычно высокой колокольней, мы скажем: «Колокольня давит

на церковь». Само собой разумеется, гора перед нами не вырастает, самолет никуда не исчезает, а церковь не уничтожается. На самом деле сходящиеся кверху линии горы создают ощущение подъема, нечеткие контуры самолета создают ощущение, что он исчезает, а большие размеры колокольни соответствуют ощущению огромного веса. Эти ощущения мы проецируем на объекты, их вызывающие, и идентифицируем с ними. Вот такое представление себя на месте рассматриваемого объекта и стремление к мысленному отождествлению с ним и составляет суть эмпатии.

Концепция эмпатии очень полезна для понимания и оценки фотографии, в частности, для выявления скрытых ошибок в работе. С формальной точки зрения на фотографии все может быть правильно скомпоновано, но у зрителя, тем не менее, возникает чувство, что все не так. Анализ такого снимка покажет, что нарушена эмпатия. Возможно, например, что наклон какой-то линии недостаточно сбалансирован противостоящей ей массой.

Ошибки эмпатии особенно хорошо заметны на фотографиях обнаженной натуры. Мы мгновенно отождествляем себя с любым видимым или предполагаемым нарушением или дисгармонией. Чувствительный впечатлительный человек может испытывать настоящий физический дискомфорт, глядя на фотографию обнаженной натуры с нарушенной эмпатией.

Крайне печальные примеры неверной эмпатии можно найти в любом журнале или каталоге.

Черный список обнаженных моделей

К сожалению, количество неудачных фотографий обнаженных моделей в журналах, сборниках и портфолио существенно превышает число удачных. Плохое качество несметного числа фотографий стало настолько обычным, что можно говорить уже о своего рода абсурдном отрицательном стандарте. Внутри этого стандарта можно выделить несколько вполне отчетливых групп. Полезно определить и обсудить некоторые из них, так как ничто другое не даст более четкого представления о важности «эмпатического» подхода к фотографированию обнаженной натуры.

Недостатки огромного количества неудачных фотографий связаны с неверной передачей эмпатии. Другие работы тривиальны, банальны или просто глупы. Для начала посмотрим на ошибки первого типа. Если вам нужны примеры, достаточно пролистать какие-нибудь фотожурналы.



Первой в списке стоит уже обсуждавшаяся «обнаженная в масле». Если обливать себя с головы до ног маслом, то у зрителя создается противное ощущение липкости и нечистоплотности. Кроме того, при этом в совершенно неподходящих местах возникают блики, нарушающие строение тела. Частный случай «обнаженной в масле» – это «блестящая, как чайник» (рис. 180).



Обнаженная модель другого распространенного типа всегда закрывает рукой низко опущенную голову. Все при этом выглядит усталым и обвисшим. В этом всеобщем провисании участвуют грудь, таз и живот. Какого рода муки, душевные или физические, испытывает модель, сказать трудно, но так как соощущение приближающейся тошноты перевешивает все остальные, назовем этот тип «морской болезнью».



Есть такой тип обнаженных моделей, при виде которых зритель приходит в замешательство и хочет немедленно с извинениями удалиться. Это «обнаженные пуританки». Они всегда так тщательно прикрываются руками, так съеживаются в неистовой скромности, что краснеющий зритель смущается вместе с ними. Первосвященник церкви обнаженных пуританок – это «Сентябрьское утро».

Время от времени мы сталкиваемся с так витиевато и необычно изогнувшейся обнаженной моделью, что предполагаем либо ужасное происшествие, либо, что модель состоит не из плоти и крови, а представляет собой что-то вроде тряпичной куклы. Этот тип мы назовем «вывихнутым». Здесь явно нарушена эмпатия.

На «вывихнутую» модель похожа другая – «кренделек». Ее конечности загнуты и переплетены так, что, кажется, их не расцепить. При виде этого «человека-змеи» возникает неверная эмпатия, потому что нормальные взаимоотношения конечностей нарушены и противоречат логике.



В первой части книги мы уже демонстрировали и обсуждали пример «крапчатой» модели. Эти фигуры, иссеченные тенями, отбрасываемыми венецианскими шторами, листвой, жалюзи и т. д., – примеры неверной эмпатии. Навязчивые теневые узоры не имеют ничего общего со строением тела и из-за своей механической природы очень некрасивы.



Неверная эмпатия другого типа возникает из-за неудачной изобретательности в выборе точки съемки. Если фотографировать небоскребы или возвышающиеся скалы ущелья Брайс (Bryce Canyon – национальный парк в штате Юта, США, знаменитый своими скалами. – *Прим. пер.*), то, возможно, низкая точка съемки и сделает их более внушительными и впечатляющими. Но только не обнаженную модель.



«Взгляд муравья» – пародия на человеческое тело; кажется, что перед нами микроцефал, страдающий слоновой болезнью.



В европейской фотографии нередки «медузообразные» обнаженные модели. Кажется, что на них надеты автомобильные камеры – отовсюду выпячиваются мясные валики.

«Медузообразные», а также «прыщеватые» и «волосатые» обнаженные модели представляют собой вклад пуристов от фотографии в этот жанр: виды толстых женщин сзади, груды мяса, нездоровая кожа – все это представлено с педантичным вниманием к деталям и текстуре.

Не вызывает сомнений, что в изображении мелких деталей фотограф может найти своеобразное удовольствие, а изучение текстуры поверхностей самых обычных объектов открывает мир новой неожиданной красоты. По отношению к обнаженным моделям, однако, такая тяга к текстуре и деталям нелепа и неприменима. Пуристы обосновывают свое рвение такими же ошибочными рассуждениями, что и Катиша – престарелая и едва ли эталонная героиня Гилберта и Салливана*: «Мое острое левое плечо – это чудо красоты. Люди проделывают длиннейший путь, чтобы посмотреть на него. Перед колдовским обаянием моего правого локтя мало кто может устоять. Я показываю его по вторникам и пятницам по предъявлении визитной карточки. Что до моего обмена веществ, так он самый большой в мире».

Энергетика и привлекательность обнаженной модели заключаются не в этих деталях. Не плечо, не локоть, даже не колоссальный обмен веществ, а общее впечатление от пластики – вот что для обнаженной модели важнее всего. Но вернемся к нашему списку.

* Либреттист Гилберт (W. S. Gilbert, 1836–1911) и композитор Салливан (Arthur Sullivan, 1842–1900) – авторы 14 комических опер викторианской Англии. Катиша – одна из героинь их сочинений.

Модель, относящаяся к еще одному неверному типу, может быть названа «ободранной». Обычно мы видим такую модель сидящей, полулежащей или прячущейся среди чего-то, крайне недружественного ее голенькому тельцу. Соощущение зрителя при виде обнаженного тела, сидящего на шершавом камне, будет крайне негативным, что не мешает таким изображениям появляться вновь и вновь. Иногда модель помещают среди грубой осоки. Снова неприятное соощущение.



Мало того что модель подвергают опасности получить ссадины или ушибы, так ее еще часто передерживают под обжигающим ультрафиолетовым излучением. Все для того, чтобы показать нам беззащитную бледнокожую девушку, позирующую среди ящериц и кактусов под палящим южным солнцем. И вот перед нами «обожженная» модель.



Модель противоположного типа, но вызывающая не менее неприятное соощущение, – это «гусиная кожа». Несчастная позирует среди камыша на краю пруда по колено в холодной воде.

У всех этих моделей одно общее качество: они вызывают неприятную эмпатию. Другие характерные группы обнаженных моделей отличаются не столько неверной эмпатией, сколько банальностью. Они – типичные примеры того, что получается, когда иной недалекий фотограф пытается придумать что-либо «художественное», отступая от стандартов и стереотипов. Все эти примеры относятся к пустому показному псевдоискусству. Некоторые позы, которые мы обсудим, стали настолько избитыми, что их не используют даже в календарях, но до сих пор еще экспонируют на выставках.



Первая из них – это «прыг-скок», модель, гордо несущая свое тяжелое бремя сквозь страницы многочисленных иностранных фотожурналов. Ее руки всегда взметаются вверх, она обычно едва-едва стоит на одном пальце, а иногда порывается взлететь.



Более спокойный вариант «прыг-скок» – это модель «силуэт на закате у моря». Элементы образа более или менее одинаковы: садящееся солнце – 1 штука, набегающая волна – 1 штука, крепдешин – 1 метр, водоросли – 1 куст и, наконец, немного эротические очертания обнаженной модели на фоне солнца и сверкающего песка – 1 штука. Иногда модель может находиться в более задумчивом состоянии, порой похожем на «морскую болезнь», другой раз пейзаж могут оживлять 3 немного эротичных модели и 3 метра крепдешина.



С помощью вышеупомянутого полезного материала был создан еще один тип обнаженных. Истоки «крепдешиновой» модели можно обнаружить в те счастливые невинные времена, когда фотография обнаженной натуры только зарождалась, времена, которые, наверное, можно назвать эпохой бруклинских шелковых фабрик. В субботние вечера молодые люди шли гулять со своими панорамными фотоаппаратами, подружками и непременным отрезом крепдешина. Обращение с этой нежной тканью требовало сложной отточенной техники, иначе невозможно было заставить ее извиваться на ветру красивыми петлями и спиралями.



Нечто среднее между «крепдешиновой» моделью и «обнаженной пуританкой» – это «портьерная» модель. С последней ее сближает тонкий налет целомудрия. Голова всегда застенчиво повернута в сторону, а спереди скромно свисает что-то наподобие фартука из двух метров бархата.



Модель «от Тиффани» питает явную слабость к драгоценностям. Порой она сидит у туалетного столика и восхищенно рассматривает себя в ручное зеркальце, где ошеломительно отражаются бесчисленные кольца, ожерелья, серьги и тиары, которыми она себя украсила. А иногда на ней, как гирлянды на елке, висят нитки жемчуга.



В свою очередь, модели «от Тиффани» близка другая. Когда глядишь на нее, кажется, что магазин подарков ей дом родной. Такую модель мы назовем «безделушкой». Она никак не может обойтись без пары кувшинов или ваз, коврика из медвежьей шкуры, шарфа, накинутого с тщательной элегантностью, хрустального шара и опахала из страусиных перьев.



Обнаженная «горделивой стойки» превосходит многих. Другие могут в чем-то сомневаться или что-то не понимать, но только не она. Своим величественным и надменным видом она показывает, что выше всего этого, всегда знает, какой вилкой пользоваться и четко разбирается в замысловатой проблеме старшинства и приоритета титулов, возникающей при представлении архиепископа бабушке-герцогине (или наоборот).



Последний тип обнаженных всем хорошо знаком – это модели «о боже мой» (также известные как модели «мировая скорбь»). Они – комок боли, сплошная непереносимая мука, что выражается позой, полной эпического отчаяния и безысходности.

Мы перечислили несколько типов обнаженных моделей, без которых легко можно обойтись. Мир фотографии стал бы намного лучше, исчезни незаметно все эти «обнаженные в масле», «морские болезни», «крендельки», «тиффани» и т. д. Мне могут возразить, что, мол, без них опустеют страницы фотожурналов и стены выставок. Я могу сказать только «браво!» такой устрашающей перспективе.

После этого катаклизма мы не остались бы с пустыми руками. Мастера прошлого передали нам богатое наследство из обнаженных моделей, в котором нет места «обнаженным в масле», крепдешину или безделушкам. Да и современные мастера фотографии, такие как Норман Линдсей*, каждый раз по-новому раскрывают чудо, достоинство и божественность человеческого тела.

Фигура и личность

Поиски идеальной фигуры часто трудны и полны разочарований. Модель может выглядеть многообещающей в одежде, но стоит ее раздеть, и она часто оказывается безнадежной с фотографической точки зрения. Так как взаимоотношения модели и художника требуют тактичности, очень желательно, чтобы последний научился угадывать превосходную фигуру заранее, чтобы потом не испытывать разочарования и смущения из-за неудачных результатов позирования.

* Норман Альфред Уильям Линдсей (Norman Alfred William Lindsay, 1879–1969) – один из самых известных и плодовитых австралийских художников, скульпторов и писателей.

Исключительно полезно помнить, что почти всегда существует тесная взаимосвязь между личностью и фигурой. Представители некоторых направлений физиологии считают, что физические черты и характер человека определяются общим источником – работой эндокринных желез. Даже если не верить их материалистическим заключениям, все равно, находящийся в затруднении фотограф может воспользоваться некоторыми полезными советами этих физиологов.

Существует, например, тип моделей, чьи снимки в обнаженном виде всегда разочаровывают ищущего фотографа. Эти женщины хотят, чтобы на них постоянно обращали внимание (постгипофизный тип, на сленге эндокринологов). Их внешность очень обманчива, так как часто они обладают чертами тоньше дрезденского фарфора и прекрасными изгибами плеч, рук и ног, но в обнаженном виде их тело выглядит неуклюже, бедра слишком широки, а грудь излишне тяжела. Характерный признак такого типа моделей с широкими бедрами – слишком узкие кисти рук, красивые сами по себе, но им не подходящие.

Флегматичные женщины редко могут похвастаться хорошей фигурой. То же относится и к интровертам, склонным к самоанализу. Худшие фигуры у тех женщин, которые любят секреты.

Самых подходящих моделей для фотографирования в обнаженном виде можно найти среди женщин со здоровой щитовидной железой. Они энергичны и изящны. Их лица отличаются довольно широкими бровями и большими сияющими глазами. Их фигуры стройны и компактны, грудь хороших пропорций, бедра подтянуты, а ноги прямые и прекрасной формы. Своей красотой они обязаны повышенной активности щитовидной железы.

К сожалению, фотоаппарат обладает свойством увеличивать видимый размер и тяжеловесность фотографируемого тела. Поэтому маленькая, тонкая, но крепкая фигурка для фотографических целей предпочтительнее той, которая склонна к пышности и статности. Величественные тела, которые Микеланджело поместил на потолок Сикстинской капеллы, смотрелись бы слишком крупными и тяжеловесными на фотографии.

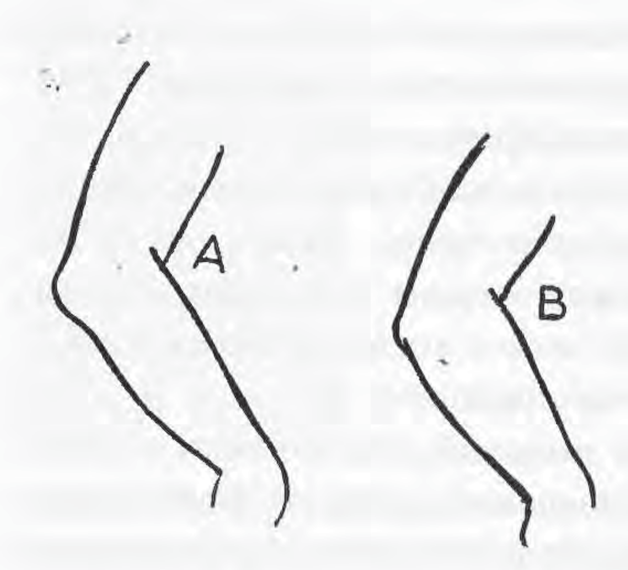


Рис. 193 Проверка локтя

Необходимо также отдавать себе отчет в том, что судить о качествах фигуры по лицу ни в коем случае нельзя. Создатель почему-то весьма странно распределил лица и фигуры, награждая коренастые торсы великолепными головами и увенчивая прекрасные тела некрасивыми лицами. По моим наблюдениям, люди с красивой фигурой, например, весьма часто имеют срезанный подбородок.

Об общей структуре тела можно с большой долей вероятности судить по форме икр, лодыжек, локтей, шеи и плеч. Икра, переходящая в тонкую лодыжку, хотя и считается общеизвестным признаком красоты, далеко не всегда означает хорошую фигуру. Наоборот, такой форме соответствует постгипофизная фигура с широкими бедрами и боками и тяжелой грудью. Скорее, надо искать не слишком тонкие ноги и лодыжки с несильно развитыми икрами. Если уж требуется уступить общему стандарту и показать лодыжку более тонкой, этого легко добиться на негативе или отпечатке.

Если модель сгибает руку под прямым углом и при этом локтевой сустав сильно выпирает (рис. 193 А), весьма вероятно, что и бедренный сустав выпирает не меньше. Для фотографирования в обнаженном виде это серьезный недостаток, потому что выпирающий сустав нарушает плавный изгиб бедра. Например, невозможно было бы не только выполнить, но и задумать такую фотографию, как «Юность», если бы плавность линии бедра модели чем-нибудь нарушалась.

Фигура и мода

Не менее сильно, чем железы, на женскую фигуру влияют коммерческие фотографы, работающие для модных журналов. Ничто иное не подтверждает лучше парадокс Оскара Уайльда: «Природа подражает искусству». Как закаты обрели новые оттенки после того, как их написал Тернер, так и женские фигуры поторопились принять форму, предписанную им Эрте*. Действительно, еще не совсем забытый стиль флаппер** был во многом результатом имитации природой фантастических рисунков Джона Хельда мл.***

Современная женская мода создается под фигуры «адреналинового» типа – мускулистые, тонкие и мальчикоподобные. Люди с такими фигурами, особенно если они нервные, чрезвычайно неудачны для фотографирования. Как раз этим и грешат фотографии в популярных модных журналах, сделанные с непонятной точки, и потому грубые и мужеподобные: сломанные запястья, укороченная сверх всякой меры перспектива, выпирающие локти, режущий свет. Путь для женского изящества полностью закрыт, ведь оно снизило бы ощущение неистовства.

Совершенно непонятно, кто выдержит дольше – природа или фотографы. При взгляде на большинство таких фотографий кажется, что если модели согнуть еще немного, их нужно будет везти в больницу с переломанными костями, разорванными сухожилиями, вывихнутыми ключицами или просто изнуренными.

Обнажать необязательно

В этой книге упор сделан на основы постановки для позирования. Именно по этой причине рассматривались главным образом обнаженные модели. Но на обнаженных моделях

* Эрте (Ert) – псевдоним (по инициалам R.T.) французского художника и дизайнера Романа Петровича Тыртова (Romain de Tirtoff, 1892–1990).

** Флапперы – появившееся в 1920-е годы «новое поколение» молодых женщин, которые носили короткие юбки, коротко стриглись, слушали джаз, пили крепкие напитки, курили и публично пренебрегали «благородным» поведением.

*** Джон Хельд мл. (John Held, Jr., 1889–1958), один из самых известных в 1920-е годы американских журнальных иллюстраторов. Его радостное искусство очень точно отразило эру флапперов.

изобразительное искусство не заканчивается и ими не ограничивается. Пригодность для фотографирования в обнаженном виде – не единственная характеристика модели. Среди лучших фоторабот обнаженные модели – далеко не самая многочисленная категория. Множество лучших художественных фотографов никогда не имели дела с обнаженными моделями. С ними вообще трудно иметь дело как с художественной точки зрения, так и по части управления. Для этих целей подходят только лучшие – с идеальными фигурами. Фотографировать обнаженную натуру ни в коем случае нельзя в спешке. Не ускоряйте результат, к правильной позе надо подходить логически и постепенно, готовя и себя, и модель.

Нетерпеливый бескомпромиссный фотограф с гордым лозунгом «Обнаженные или никто» без оглядки набрасывающийся на модель, неизбежно будет огорчен. Самое большее, что он получит, – несколько моментальных снимков встревоженной, смущенной и неловкой девушки без одежды. Но не фотографии обнаженной натуры. И в девятнадцати случаях из двадцати эта модель больше не согласится ему позировать.

Как правило, любой работе с обнаженной моделью должны предшествовать несколько сеансов и многочисленные эксперименты с костюмом и его элементами. Когда вы закончите, вы с очень большой вероятностью обнаружите, что лучшие снимки у вас получились в самом начале.

Работа с группой

Во многих интересных художественных проектах бывает необходимо использовать несколько моделей. Групповые фотографии всегда относятся к пластическому типу, главная роль в котором отводится художнику. В группах можно успешно использовать и моделей сотрудничающего типа, но они должны так же подчиняться и исполнять пассивную роль, как и пластичные модели. Только за счет взаимодействия, управляемого художником, в групповом портрете можно добиться единства.

Групповые портреты требуют тщательной предварительной подготовки. Чтобы позирование не обернулось полным

провалом, необходимо до его начала проконтролировать некоторые необходимые составляющие, среди которых:

1. Общий замысел, который надо реализовать.
2. Несколько пробных набросков.
3. Необходимое количество моделей нужного типажа.
4. Подходящие костюмы или их элементы.
5. Место съемки со всем необходимым реквизитом.
6. Всевозможные принадлежности: предметы, которые модели будут держать в руках, заколки, гребни, ножницы, кисти, грим, кольдкрем, тряпки, аптечка. За все это должен отвечать определенный человек.

Управление позированием для групповых портретов

Только когда есть уверенность в наличии всего необходимого, можно приступать к построению группы.

На групповых портретах, как правило, доминирует один персонаж, вокруг которого и будет строиться портрет.

Исходя из этого предположения, определите сначала место и позу модели, играющей главную роль. На этом этапе не надо углубляться в детали и точную установку позы. Как только положение основной фигуры в общем определено, и она освоила заданную позу, к ней добавляется вторая по значению модель, поза которой определяется по отношению к позе первой. Точно так же не стоит углубляться в детали. Потом относительно первых двух определяется поза третьей модели. Остальные модели, если они есть, организуются подобным же образом с учетом расположения первых трех.

Когда все предварительные установки завершены, доминирующая модель должна наполнить позу эмоциональным содержанием. При этом поза тщательно корректируется и устраняются ошибки.

Наконец, все остальные модели в группе эмоционально настраиваются, их позы доводятся до полного соответствия задуманному, ошибки устраняются.

На этапе последних изменений и приготовлений бывает полезно неожиданно посмотреть на готовящуюся композицию с разных, не предполагавшихся заранее, точек и ракурсов. Также полезно использовать разные приемы, чтобы взглянуть на сюжет свежим взглядом, например, отвернуться ненадолго и потом снова посмотреть на группу. Или попытаться посмотреть на группу искоса, согнуться и посмотреть, просунув голову между своих ног. При таком тщательном рассматривании можно заметить какие-то новые взаимосвязи, рисунки, линейные ритмы, требующие усиления, а некоторые ранее не замеченные ошибки становятся очевидными. Такое рассматривание позволяет быстрым взглядом охватить всю сцену целиком, а не как совокупность нескольких прорабатываемых деталей.

Начинайте делать снимки уже на этапе последних приготовлений. Снимайте много. На то, чтобы найти, получить и собрать все составляющие группового портрета, вам потребовались большие усилия и немалые средства. В этой ситуации неразумно экономить на негативах, поэтому после каждого небольшого изменения делайте новую серию фотографий.

Запланированную или зарисованную первоначальную идею изображения надо рассматривать не как некий канон, которого надо во что бы то ни стало придерживаться, а лишь как отправную точку. При работе с группой неизбежно появятся варианты, отличающиеся от исходного. Бывает, что жест или реакция второстепенного персонажа наводят на мысль о новой мизансцене, где этот персонаж играет главную роль. На эти намеки или варианты необходимо реагировать, потому что они часто приводят к более выразительным и непринужденным фотографиям, чем те, которые были задуманы.

Межличностные отношения при работе с группой

Получить при работе с группой наилучший физический и эмоциональный результат – задача чрезвычайно сложная. Чтобы сеанс позирования протекал благополучно, полезно воспользоваться следующими советами.



Уильям Мортенсен. Семья в Рождество 1914 года

Чтобы избегать перерывов, раздражающих и отвлекающих внимание моделей, фотограф должен постоянно и внимательно следить за состоянием фотоаппарата и освещения. Для моделей, работающих в сложных позах и напряженном эмоциональном состоянии, любая непредвиденная задержка на перезарядку пленки или эксперименты со светом – это неоправданное затруднение, разрушающее к тому же необходимый эмоциональный настрой.

Позирование будет более непринужденным и плодотворным, если фотограф будет обращаться к моделям по именам. По ряду причин модель будет работать гораздо более заинтересованно и искренне, если обращаться к ней «Джон» или «Мэри», а не «мистер Смит» или «мисс Джоунс».

Будьте внимательны, давая указания моделям, и всегда перед командой говорите, кому она адресована. Называть имя

модели после команды так же плохо, как вовсе не давать указаний. Несоблюдение этого простого правила при групповом позировании приводит к большой потере времени и сил. Если, например, фотограф командует: «Поверните голову направо, Джон», все головы повернутся или начнут поворачиваться, как было указано. Все в группе наготове и ждут указаний и будут, сами того не желая, обижаться, когда обнаружат, что ими неправильно командуют. С другой стороны, «Джон, поверните голову направо» вызовет немедленную правильную реакцию у кого требуется.

В группе моделей обязательно возникает конкуренция и зависть. Кто-то, находящийся на второстепенных позициях, искренне уверен, что так же хорош (или хороша), как и главный персонаж. Играющий Второго могильщика, без сомнения, убежден, что именно он подходит на роль Гамлета. Чтобы поддерживать мир в семье и не давать повода для зависти, мудрый фотограф поймет, что при смене позиций надо каждой модели предоставить возможность быть номером первым. Это не значит, что надо обязательно меняться ролями. Весьма вероятно, что может получиться интересная фотография, на которой Гамлет будет играть подчиненную по отношению ко Второму могильщику роль.

Глава четвертая

Модель-личность

Второй вариант работы с моделью – это вариант, при котором модель доминирует. В этом случае модель классифицируется как модель личностного типа.

Этот термин охватывает довольно большую группу объектов, в которую входят военные, актеры театра и кино, писатели, общественные и государственные деятели и иные знаменитости. Сюда же относятся младенцы и дети постарше, собаки и кошки. Если даже человек ничем не знаменит, но может быть выделен как «тип» или «характер», или как обладатель причудливого лица, его тоже можно причислить к указанной группе. Наконец, сюда попадают все, кто позирует для коммерческих портретов.

Во всех этих случаях при позировании доминирует модель. Фотографу отводится пассивная роль в том смысле, что он просто фиксирует то, что находится перед ним. Его задача как художника – наиболее эффектно представить то, что ему дано.

Обсуждение разнообразных проблем так называемого «коммерческого портрета» увело бы нас далеко в сторону от темы этой книги. В качестве типичных проблем, возникающих при работе с моделями личностного типа, рассмотрим только три, связанные со съемкой известных людей, художественными портретами детей и представлением необычных лиц.

Фотографирование известных людей

Рано или поздно почти каждому фотографу представляется возможность сфотографировать знаменитость. Она может быть и не самой большой знаменитостью, но, во всяком случае, личностью. Способность максимально реализовать такую возможность – большая удача для фотографа, так как подобного рода связь с великим или почти великим, несомненно, поднимает профессиональный авторитет. Например, один эффектный портрет Джорджа Бернарда Шоу принесет автору больше почета, чем тысяча замечательных портретов неизвестных людей.

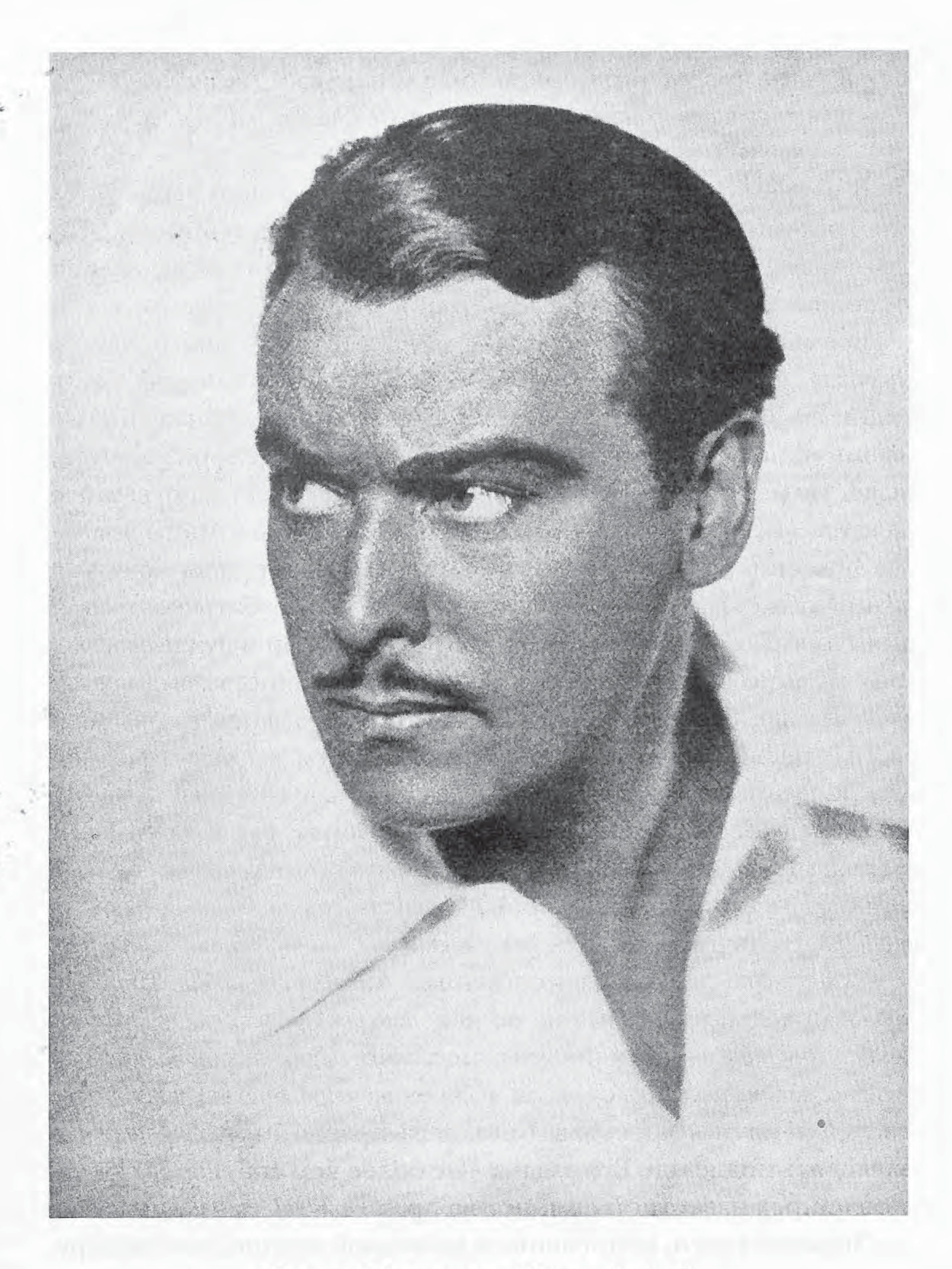
Когда появляется такая возможность, фотограф должен прежде всего осознать, что он имеет дело с моделью доминирующего личностного типа. Другими словами, фотограф играет роль не «великого художника – творца», а лишь постоянно готового к работе эффективного фиксирующего инструмента.

Фотограф должен перед началом сеанса позирования тщательно собрать всю доступную информацию о своей знаменитости, если он этими сведениями не располагает. Такое исследование полезно по двум причинам. Во-первых, оно дает ключ к выбору подходящего способа художественного представления, которое, естественно, должно быть разным для знаменитых боксеров, философов, циркачей или певцов. Во-вторых, естественному самолюбию знаменитости льстит то, что фотографу она известна.

По возможности фотографу следует ознакомиться с уже существующими фотографиями предполагаемого объекта съемки, потому что знаменитости часто консервативны и хотят выглядеть на фотографиях примерно так же, как и раньше.

Фотографа при встрече с известной персоной не должен обескуражить тот факт, что последняя, как это часто бывает, не считает фотографов за людей и уверена, что еще никто из них не смог точно передать особенности ее личности.

Во время предварительного обсуждения фотограф, скорее всего, с огорчением узнает, как именно модель хочет позировать. А она обычно говорит одно из двух:



Уильям Мортенсен. Нильс Астер*

* Нильс Астер (Nils Asther, 1897–1981) – актер шведских театров, а впоследствии голливудского кино.

1. «Я хочу, чтобы мой портрет был таким-то и таким-то».
2. «Я оставляю это на ваше усмотрение».

В первом случае следует как можно более точно выполнить инструкции. Во втором случае фотограф должен понимать, что хотя такой подход и дает ему некую свободу действий, все равно основная его задача – передать личность портретируемого.

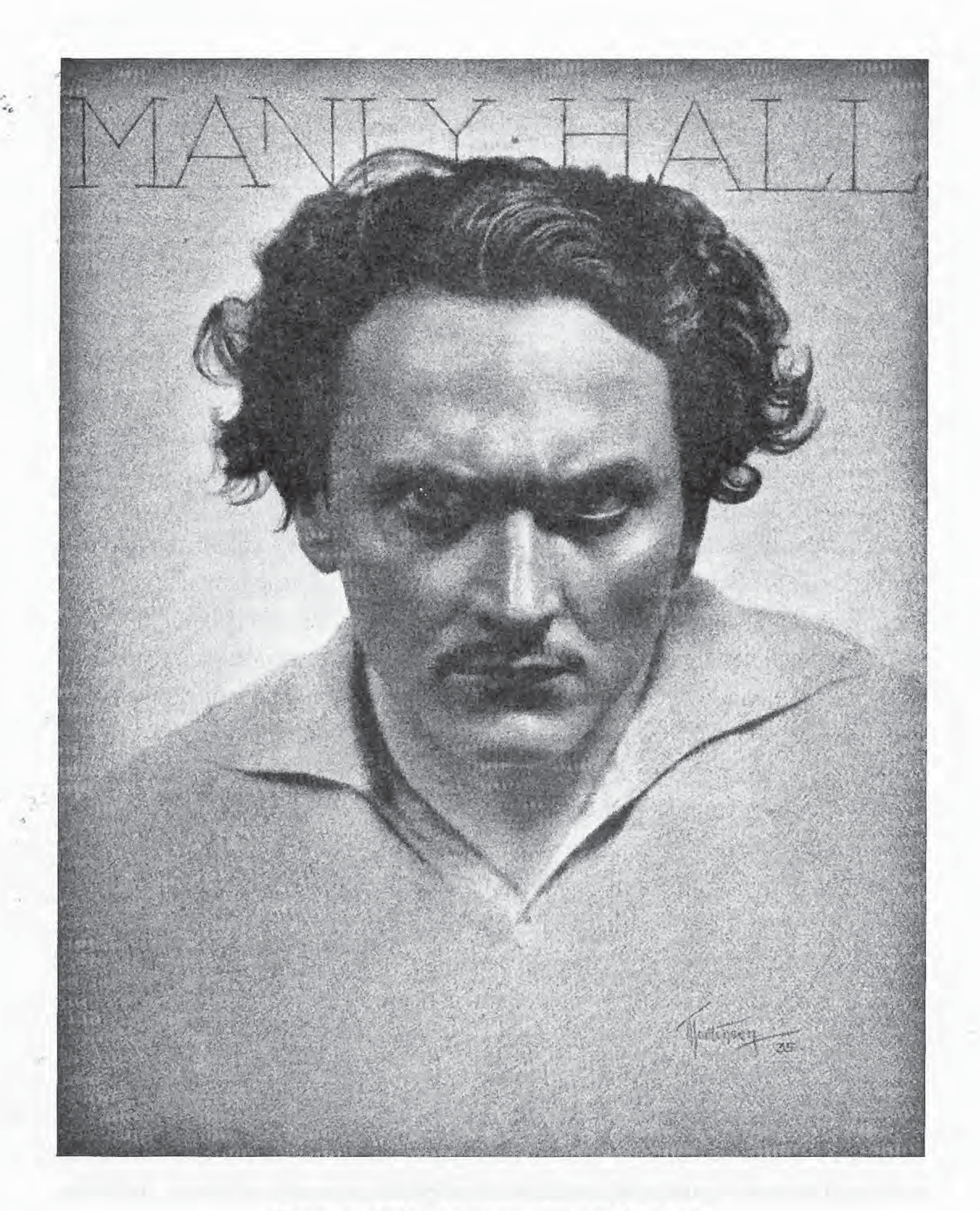
Все знаменитости можно условно разделить на две большие группы. Для одних объектом продажи является именно их облик и личность сама по себе. Это так называемые знаменитые люди «узнаваемой внешности». К ним относятся, разумеется, известные актеры театра и кино и некоторые государственные деятели. Ярчайший представитель этой группы – Мэй Уэст*.

Знаменитости этого типа очень зависимы от расположения к ним общества. Они всегда тщательно прорабатывают свой псевдообраз, чтобы предстать перед публикой в нужном виде. Вот именно эта деланная синтетическая личность и должна, разумеется, быть представлена на портрете. Например, если сфотографировать, как Мэй Уэст копается в саду, одетая в широкие штаны, с волосами, лезущими в глаза, это весьма разрушительно подействует на публичный образ, ею созданный и бережно поддерживаемый. Конечно, эта осмотрительная дама никогда не дала бы согласия на такой портрет, и только отчаянный фотограф решился бы на это.

Содержит ли эта искусственная личность хоть какую-то долю правды, имеет ли она вообще хоть что-то общее с реальным человеком, совершенно неважно. Фотограф, работающий с известным человеком, должен четко осознавать, что не его дело идти в крестовый поход за правдой или беззаветно выявлять подделки. Его задача – не более чем соблюдение установленных известной личностью правил.

Знаменитости, относящиеся ко второй группе, контактируют с общественностью не напрямую, через внешность и образ, а неявно – через свою работу. В эту группу входят писатели, ученые, художники и музыканты. Блестящим примером фо-

* Мэй Уэст (Mae West, 1893 –1980) – американская актриса, драматург, сценарист и секс-символ.



Уильям Мортенсен. Мэнли Холл*

* Мэнли Холл (Manly Palmer Hall, 1901–1990) – писатель-мистик. Наиболее известно произведение «Тайные учения всех времен», где он исследовал масонство, алхимию, каббалу и розенкрейцеровскую символическую философию.

тографии такой знаменитости может быть весьма достойный портрет Герберта Уэллса работы Стейхена*.

Хотя знаменитости этого типа менее настойчивы в отношении подхода к съемке своих портретов, это не дает фотографу больше свободы. Личность все равно доминирует. Тем не менее здесь редко возникают проблемы соответствия искусственно созданному образу. Так же как и в отношении знаменитостей первого типа, тут не должно быть и намека на явное воздействие со стороны фотографа. Именно это так тонко передал Стейхен в своем портрете: мы видим Уэллса как Уэллса, а не как великого писателя.

Просматривая пробные отпечатки, фотограф должен быть готовым к тому, что не всегда ракурс съемки головы модели будет приемлемым. На самом деле на некоторых пробных отпечатках «великий человек» не будет выглядеть таким уж мудрым, благородным и честным, каким его считают. Если фотограф обнаружит среди своих пробников такие гротескные отклонения от величия, он не должен разочаровываться или тревожиться. Необходимо тщательно отобрать все отпечатки, где наблюдается лишь банальное сходство с выдающейся личностью, и на глазах у объекта уничтожить их вместе с негативами. Это станет прекрасным свидетельством добросовестности фотографа.

В наше время вряд ли у кого-то из читателей этой книги будет возможность фотографировать Мэй Уэст или Герберта Уэллса, но вы, весьма вероятно, захотите сфотографировать честолюбивого сенатора-политика или публикующегося в дешевых журналах автора ковбойских романов, который остановился в вашем городке. В любом случае работают одни и те же принципы и методы. Сенатор, скорее всего, принадлежит к категории Мэй Уэст и будет настаивать, чтобы его изобразили, исходя из требований его тщательно синтезированного образа дальновидного, заботящегося о простых людях представителя государства. Автор вестернов относится, скорее, к уэллсовскому типу и захочет, чтобы его представили просто и объективно, «как есть».

* Стейхен (Edward Steichen,1879–1973) – знаменитый американский фотограф, художник и куратор музеев и выставок. Придерживался пикториалистского направления в фотографии. Одно время работал с Альфредом Стиглицем.



Уильям Мортенсен. Яша Хейфец

Ребенок в качестве модели

На театральных подмостках дети и собаки обычно становятся центром внимания. Это происходит потому, что и дети, и собаки всегда ведут себя естественно, выгодно отличаясь натуральностью от плоских упрощенных персонажей других актеров.

Иногда удается найти ребенка, который становится замечательной моделью. Его фотографии всегда странным образом притягивают внимание и могут удивить даже самого фотографа. Ребенок привносит в фотографию самого себя без указаний и объяснений со стороны фотографа. Несмотря на то что смышленый ребенок может выполнять какие-то указания, он все равно остается моделью личностного типа. К работе с ребенком очень трудно подготовиться, разве что технически. Надо положиться на случай и ждать выразительного момента или просто удачи.

К выбору тем для художественного портрета ребенка надо относиться с осторожностью. Ребенок едва ли годится на содержательные или эмоциональные роли, но его сильная личная привлекательность хорошо работает в немного сентиментальных сюжетах.

Нетривиальные особенности

Каждый день нам встречаются люди с необычными, только им присущими выразительными эффектами: проницательно поднятой бровью, кривой улыбкой или причудливо непослушным локоном. Часто эти особенности очень эффектны с изобразительной точки зрения. Работая над такими необычными портретами, мы имеем дело с личностной моделью иного типа.

Во время сеанса с такой моделью фотограф должен все время быть настороже и, если можно так сказать, ловить на лету нужное выражение лица. Чтобы добиться этого, надо делать больше кадров. Однако портреты этого типа не имеют ничего общего с «беспристрастной камерой» и ее продукцией. Конечно, удастся портрет или нет, во многом зависит от случайности, но эта случайность должна быть спланирована и запрог-



Уильям Мортенсен. Дорис

раммирована. Только предварительный анализ и подготовка позволяют воспользоваться случаем.

Такая модель при позировании очень склонна к созданию стандартной торжественной обстановки, которая немного сглаживает нужную вам особенность, и часто необходимо определенное искусство, чтобы восстановить ее обратно. Так было при фотографировании Вонга (рис. 194). Вонг был китайским поваром, хорошо знакомым жителям маленького городка, по которому он ходил за покупками с большой корзиной в руке. Я заметил огонек ума и юмора в его глазах и, встречаясь с ним каждый день, давно хотел его сфотографировать. Когда я предложил ему позировать, он очень обрадовался. В каком ужасе я был, когда он пришел на сеанс не в своем обычном поварском одеянии, а затянутым в стандартный выходной костюм, с пенсне на носу, прилизанными назад волосами и лицом таким же выразительным, как его накрахмаленный воротник. Конечно, сначала я был вынужден сделать такие портреты, которые он захотел. Только после этого с помощью изощренной дипломатии и восточной хитрости мне удалось уговорить его закрыть черный костюм, снять очки, придать естественный вид прическе и, наконец, вернуть его лицу характерное выражение.

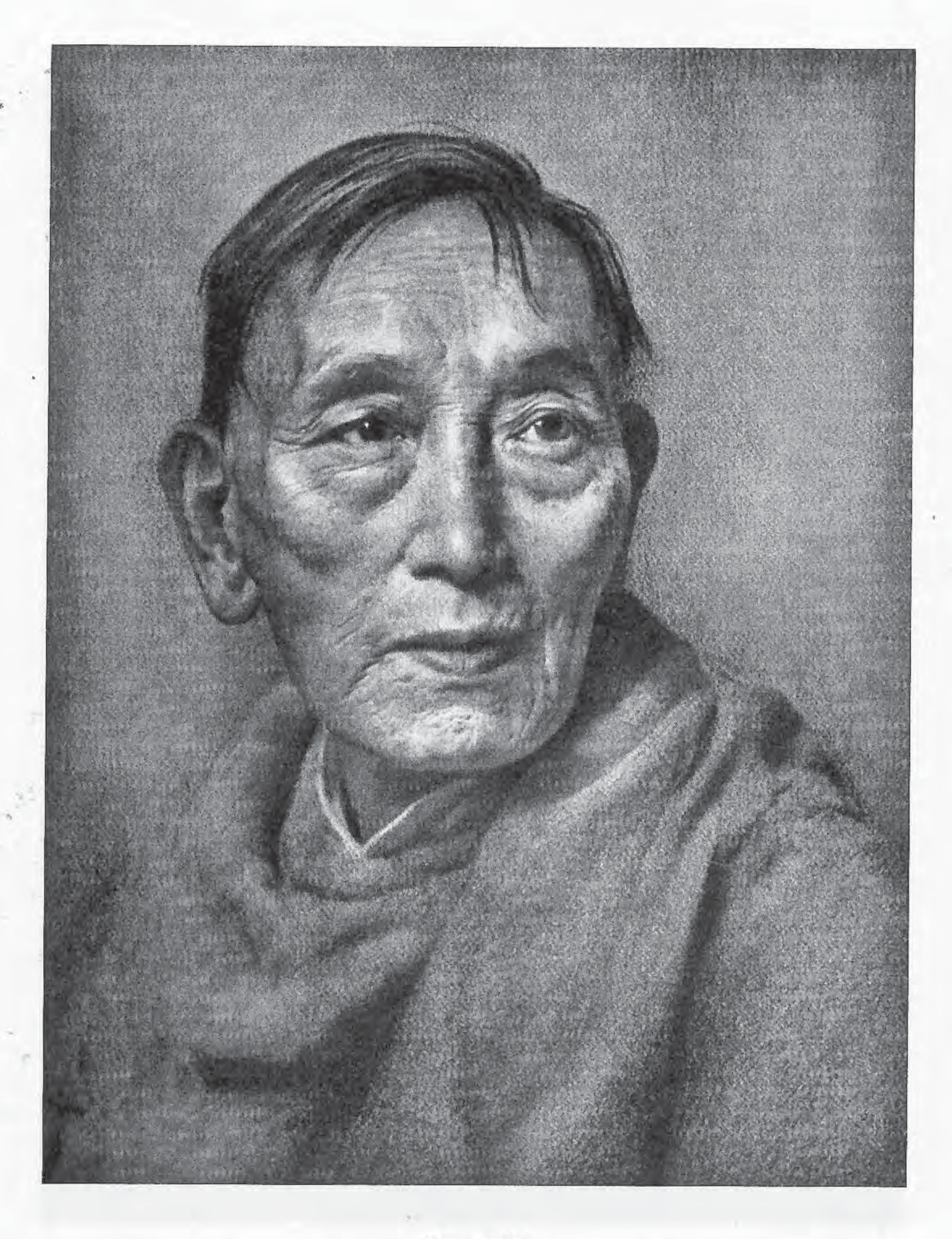


Рис. 194
Уильям Мортенсен. Вонг

Глава пятая

Сотрудничающая модель

Модель сотрудничающая занимает промежуточное положение между пластичной моделью и моделью-личностью, но несколько выше обеих. Промежуточное, потому что сотрудничающая модель может работать при доминировании художника, а также доминировать сама. Несколько выше, так как именно при сотрудничестве художника и модели рождаются лучшие фотографии.

Насколько тесное и какое именно сотрудничество может сложиться, очень сильно зависит от конкретной модели. Как пластичная модель, так и модель-личность, особенно необычного типа, могут при известном уме и опыте позирования сотрудничать с фотографом. Тот факт, что они приходят к сотрудничеству как бы с разных сторон, влияет на вид сотрудничества. Можно, таким образом, определить два вида сотрудничества.

Первый вид предполагает вдумчивую реакцию на пластические изменения и состояния. Модель выраженного пластичного типа воспринимает этот процесс пассивно. Примеры «пластичного сотрудничества» можно найти в моей книге «Освещение в художественной фотографии» («Тантрический колдун») и в «Монстрах и мадоннах» («Рыночная девица»).

Сотрудничество второго типа – это ситуация, когда модель разыгрывает сцену или роль, причем задумано и подготовлено все это ею самой, иногда вплоть до костюма. Фотограф за всем

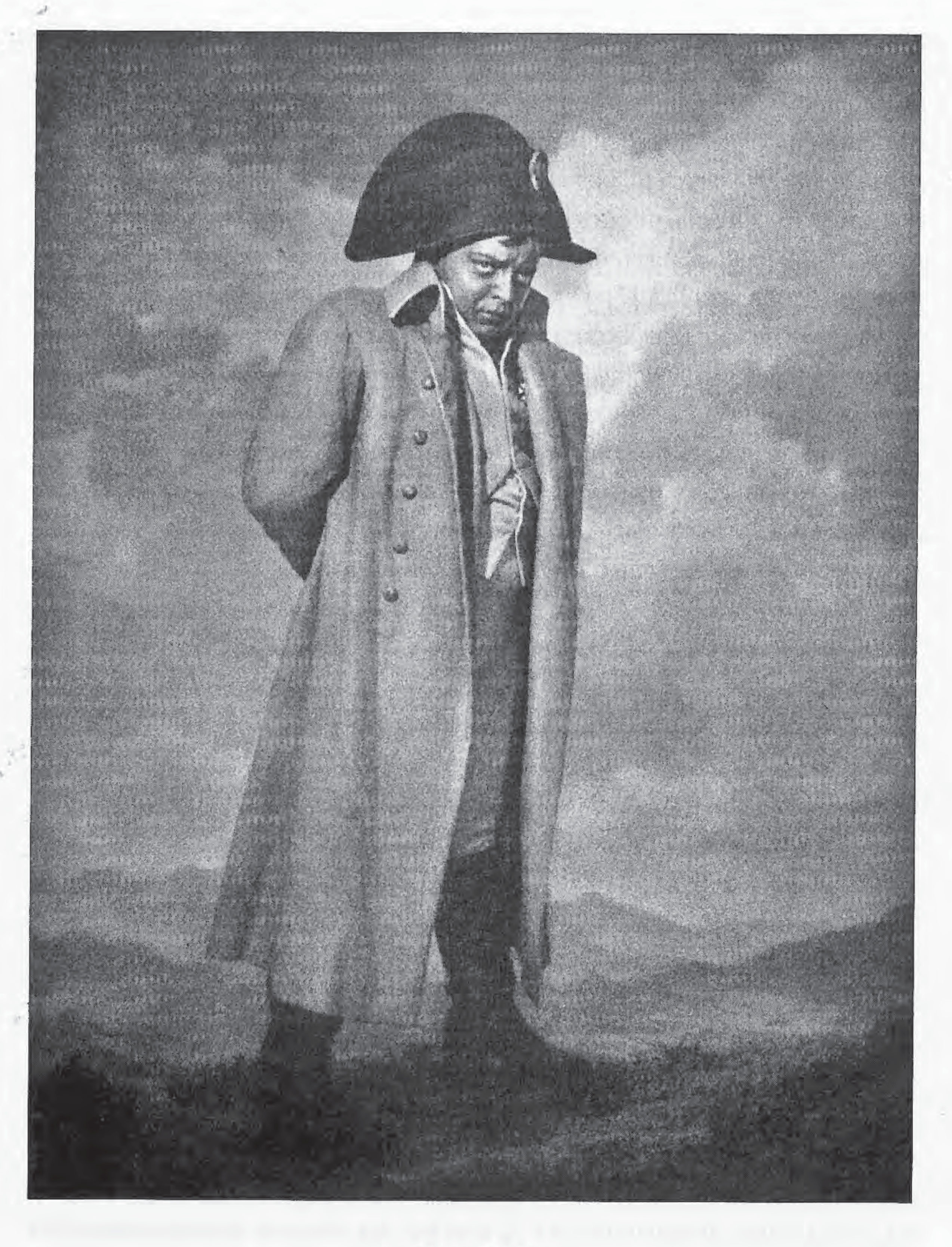


Рис. 195
Уильям Мортенсен. «Наполеон». Позирует Питер Лорре

этим наблюдает и следит за художественной выразительностью того, что модель делает. Этот метод работы предполагает зависимость сцен и персонажей от тонкостей выражений лица модели. Эти тонкости не допускают, разумеется, никаких изменений пластического плана. Примером этого типа сотрудничества может быть фотография «Наполеон» (рис. 195), для которой позировал Питер Лорре.

Очень немногие модели способны на полное сотрудничество с художником. Это состояние, хотя и способствует созданию превосходных фотографий, опасно своей нестабильностью и может легко перейти в неприемлемое состояние скуки, антагонизма или взаимного неуважения. Поэтому фотограф должен весьма осторожно допускать модель до взаимоотношений, основанных на полном сотрудничестве.

Как можно сотрудничать

Существует много видов полезного сотрудничества модели и фотографа. Простейшее сотрудничество, в котором при достаточном опыте может участвовать модель любого типа, – это быстрая и четкая реакция на прямые указания. По мере приобретения опыта сотрудничество становится более интеллектуальным: модель начинает осознавать ограничения, накладываемые двухмерностью изображения, а также учится избегать пластических ошибок и недочетов.

Заинтересованная и полная энтузиазма модель зачастую помогает в составлении костюма и установке декораций.

Умная модель нередко может быть полезной при подборе материала для изучения темы фотографии. Сбор материала – очень важный этап работы. Он ценен не только потому, что дает возможность физически точно воспроизвести сцену, но и потому, что помогает понять, насколько глубоко можно вторгаться в историческую основу сюжета.

Сотрудничество модели может заключаться и в том, что она предлагает новые художественные идеи и обсуждает с фотографом предстоящее позирование. Последнее – довольно тонкий и спорный момент. Время от времени модели мо-

гут предлагать великолепные художественные решения, но принимать их и пользоваться ими художник должен крайне осмотрительно.

Примерная процедура позирования

Создать фотографию – это гораздо больше, чем просто установить фотоаппарат и модель друг напротив друга, сделать несколько снимков и на этом успокоиться. Проблема позирования заключается не столько в установке таких материальных элементов, как осветители, фотоаппараты, пленки и т. д., сколько в психологии и скрытом взаимодействии умственных и душевных сил. Позирование – это акт созидания, подчиняющийся общим для таких актов правилам.

Позвольте изложить эти правила.

1. Начинайте позирование с чего-то определенного и положительного. Нерешительное начало, колебания, всякие «дайте подумать...» весьма опасны и могут стать губительными. Уверенность вообще нужна фотографу все время, не только в начале съемки. Фотограф должен действовать по принципу «сначала делай, потом смотри». То есть позирование надо начинать с действия. Не так важно, что это будет за действие. Если вам не приходит в голову ничего удачного, уверенным и четким жестом подвиньте осветитель на пять сантиметров вправо. Или посоветуйте модели выпрямиться. Или скажите ей: «Прекрасно!» и немедленно снимайте.
2. Главный результат этой первой операции, неважно какой, заключается в том, что вы сделали что-то реальное. Теперь вы уже можете продолжать, действуя таким же образом. Нерешительность сейчас совсем не нужна, она лишит вас преимущества, полученного при первом действии.
3. Теперь сами собой начнут появляться разные варианты. Работая над ними, отойдите немного от вашего основного замысла. Вот теперь вы получили базовые, идущие от головы, рациональные позы вашей модели.

4. Сейчас, когда вы контролируете ситуацию, можно позволить модели проявить свою склонность к сотрудничеству. На любом более раннем этапе очень опасно следовать каким бы то ни было предложениям со стороны модели или спрашивать ее совета. Но к этому моменту интерес модели должен возрасти, поскольку вы уже чего-то добились, и позирование не стоит на месте. Вместо молчаливого подчинения модель теперь проявляет интерес, участвуя в позировании или отрицая ваши предложения. Она сама может вам что-то предложить. Теперь ее предложениями можно воспользоваться, потому что сейчас вы наравне работаете в одной творческой струе, в рамках общих ассоциаций и представлений.
5. Эта струя превращается в бесповоротно увлекающий вас стремительный поток. В кульминации этого течения возникает необъяснимое чувство ясности. Все кажется простым и совсем нетрудным. На этом этапе позирования вы можете запросто реализовать самые сумасшедшие идеи, потому что вам помогают вами же вызванные силы.
6. Позирование близится к завершению, и хотя вы чувствуете себя изнуренным духовно и физически, модель может еще проявлять кипучий интерес и фонтанировать идеями. Ее желаниям следует пойти навстречу, потому что и в конце сеанса позирования часто можно получить хороший результат.

Где взять модель

Время от времени я слышу жалобные обращения некоторых фотографов-любителей, у которых есть, по их мнению, все, что душе угодно, кроме одного: некого фотографировать. Поэтому одни пишут мне примерно следующее: «Я живу в маленьком городке, и у нас нет моделей. Что мне делать?». А другие: «Я живу в большом городе и не знаю, где мне искать моделей. Что вы посоветуете?».

Чтобы найти модель, не надо знать никаких секретов или «нужных людей», нет необходимости вести специальные поиски.

Просто посмотрите вокруг. Если вы живете среди людей, то прекрасная модель может сейчас стоять в двадцати метрах от вас.

Чтобы найти модель, надо просто открыть глаза и выработать умение критически оценивать физическое строение тела. Официантка, которая сегодня утром подала вам кофе с булочкой, потенциально может оказаться Сикстинской мадонной, а мальчишка-газетчик – ангелом-херувимом. Да и среди ваших друзей, родственников и соседей наверняка есть необычайно способные модели.

Художников прошлого никогда не останавливало отсутствие моделей. Они тащили к себе с улиц швейцаров, торговок рыбой, мальчишек с помоек и делали из них святых и ангелов. Если им было необходимо, они использовали в качестве натурщиков своих знакомых и их жен. Наконец, они могли просто для тренировки смотреть в зеркало и писать автопортреты.

Меня также спрашивают: «А что мне делать, если я вижу чистильщика сапог, газетчика или официантку, подходящих мне как модель?». Ответить нетрудно: попросите их. Когда вы их просите, вы участвуете в игре, где вам выпала нужная карта. В девяти случаях из десяти вам не откажут. Люди падки на лесть. Явное или неявное утверждение, что этот человек – именно тот, кого вы искали, является лестью наиболее действенной.

В больших городах художественные школы могут по вашей просьбе предоставить вам сведения о моделях. Кроме того, существуют модельные бюро или агентства. Правда, с рекомендованными по этим каналам профессиональными моделями можно работать далеко не всегда. Они редко годятся для чего-либо кроме стандартных фотографий наподобие демонстрации мод. Для них позирование – просто работа, которую они исполняют с механической точностью, но без интереса.

У меня очень мало хороших фотографий, сделанных с помощью профессиональных моделей. Лучшие результаты были получены при работе с непрофессионалами, которые имели или очень маленький опыт позирования, или вообще никакого. Некоторые из них были моими друзьями, другие – просто случайными знакомыми, а были и такие, которых я вообще не знал, когда просил их мне позировать. Именно от подобных

моделей можно получить максимум заинтересованности, энтузиазма, жизненности и сотрудничества.

Учитесь оценивать встречающихся вам людей с художественной точки зрения. Если вам нужна модель определенного типа, не забывайте при этом об остальных. Если, например, вы одержимы поисками идеальной женской фигуры, вы можете не заметить художественные качества старого сапожника на углу или странного портного – там, в переулке.

Любой, кого можно уговорить встать перед фотоаппаратом, – возможная модель. Необходимая основа фотографического искусства – это то, что находится перед фотоаппаратом. Сама модель, однако, еще не все. Указания, акты творения художественной формы из бесформенной плоти исходят от художника.

...Модель ждет вас, фотоаппарат готов, свет поставлен. Остальное зависит от вас.

Приложение А

Права модели

Расписки в передаче прав

Фотограф не имеет права выставлять, продавать или публиковать фотографию, не получив разрешения от позировавшей ему для этой фотографии модели. Поэтому желательно, чтобы фотограф всегда защищал себя и получал от модели расписку в передаче ему прав на фотографию. Если этого не сделать, фотограф может попасть в неприятную ситуацию вплоть до преследования по закону, особенно если дело касается снимков обнаженной натуры.

Предлагается расписка следующей формы:

РАСПИСКА ОТ СОВЕРШЕННОЛЕТНЕЙ МОДЕЛИ

.... 20......г.

Сознавая, что .... делал мои фотографии, я настоящей распиской передаю ему все права при любой возникающей у него необходимости и без какого-либо контроля с моей стороны на использование, показ, продажу, публикацию, изменение, комбинирование с другими фотографиями или какое-либо иное действие с любыми фотографиями, пленками, копиями, сделанными сейчас или в будущем. Настоящей распиской подтверждаю его права собственности и иные возникающие в связи с этим права на все

мои фотографии, сделанные ранее, а также право передачи этих прав другим лицам безо всяких обязательств перед кем-либо с его стороны, кроме обязательства оплатить мои услуги по позированию в размере .... за час.

(подпись)....................................

Свидетель: ....

Если модель несовершеннолетняя, расписка должна быть подписана родителем или опекуном. В этом случае можно использовать следующую форму:

РАСПИСКА ОТ РОДИТЕЛЕЙ (ОПЕКУНОВ) НЕСОВЕРШЕННОЛЕТНЕЙ МОДЕЛИ

Сознавая, что .... делал фотографии моей дочери (сына) ...., я настоящей распиской передаю ему все права при любой возникающей у него необходимости и без какого-либо контроля с моей стороны на использование, показ, продажу, публикацию, изменение, комбинирование с другими фотографиями или какое-либо иное действие с любыми фотографиями, пленками, копиями, сделанными сейчас или в будущем. Настоящей распиской подтверждаю его права собственности и иные возникающие в связи с этим права на все фотографии моей дочери (сына) .... сделанные ранее, а также право передачи этих прав другим лицам безо всяких обязательств перед кем-либо с его стороны, кроме обязательства оплатить услуги моей дочери (сына) по позированию в размере .... за час.

(подпись)....................................

Свидетель: ....

Чтобы избежать недопонимания и возможных потерь времени и материалов, расписки должны быть составлены и подписаны до того, как изготовлены окончательные отпечатки. Если модель ранее никогда не позировала в обнаженном виде, не стоит тревожить ее составлением расписки со всеми юридическими сложностями до позирования. Вот когда она увидит несколько замечательных пробных отпечатков и один отличный тестовый, она, скорее всего, не будет возражать против расписки, особенно если фотограф даст ей понять, что без расписки о продолжении работы не может быть и речи.

Вознаграждение

Работодатель отвечает за своего наемного работника, и если модель заслуживает затраченного времени и израсходованных материалов, она достойна вознаграждения.

Фотограф не должен рассчитывать, что модель будет работать для него бесплатно, точно так же, как дантист не будет бесплатно пломбировать его зуб, а мясник не будет задаром снабжать его свиными отбивными. Размер и вид вознаграждения должны быть точно определены до начала позирования. Такое понимание способствует немедленному установлению деловых объективных отношений.

Оплата может производиться отпечатками или деньгами. Последняя форма, так как стоимость отпечатков сложнее определить, более предпочтительна, если, разумеется, фотограф в состоянии это сделать. Размер оплаты определяется квалификацией модели и возможностями фотографа.

Продажа фотографий

Составление моделью расписки законодательно защищает фотографа, но не дает ему права забывать о моральных обязательствах.

Фотограф, получивший известность благодаря работе с обнаженной натурой, естественно, будет получать много предло-

жений о продаже отпечатков для рекламных целей или личного удовольствия.

Продажа фотографий обнаженной натуры частным лицам – небезопасное дело, даже если расписка надлежащим образом оформлена в присутствии свидетеля, и уж никак не улучшает репутацию фотографа. Лучший способ бороться с такими предложениями – заламывать непомерно высокую цену, чтобы сразу прекращать переговоры.

Целесообразность продажи фотографий для рекламных целей, неважно, обнаженной натуры или нет, полностью зависит от рода рекламы. Перед тем как продать фотографию, автор должен быть уверен, что фотографии его модели действительно будут использованы так, как предполагается.

Составление расписки гарантирует модели, что фотография не будет использована недостойным образом. Перспективы фотографа во многом зависят от доброго отношения к нему моделей. А это доброе отношение поддерживается его высокой репутацией и честностью взаимоотношений.

Наведение справок

Фотограф должен быть исключительно осторожным при разглашении какой-либо информации, касающейся его моделей.

Когда фотографии публикуются или выставляются, в определенных кругах всегда возникает любопытство по поводу тех, кто на них позирует. Фотограф должен быть готов к тому, что ему будут задавать много вопросов на эту тему. Их следует отклонять.

Правда, некоторые из таких вопросов все же стоит рассмотреть, например, если интерес исходит от добросовестных театральных агентов или продюсеров. Фотограф должен быть абсолютно уверен в том, что этот контакт его модели нужен. Кроме того, фотограф никогда ни при каких обстоятельствах не должен сам передавать адрес или имя модели непосредственно тому, кто об этом просит. Просьба должна быть передана модели, чтобы последнее слово оставалось за ней.

Большинство таких попыток навести справки незаконны, а их авторы, видимо, полагают, что фотограф – это кто-то вроде Пандаруса* от фотографии, всегда готового предоставить телефонные номера и другую информацию.

Ниже предлагается тактичный способ отклонения подобных просьб.

Уважаемый мистер Блотс,

Прошло уже немало лет с тех пор, как я фотографировал даму, о которой вы спрашиваете, поэтому я не могу, к сожалению, предоставить вам ее адрес.

Я счастлив, однако, сообщить вам, что до недавнего времени два ее старших сына жили в Чикаго, где один из них работал тормозным кондуктором на Нью-Йоркском центральном вокзале.

Его теперешний адрес: 1224 Гилхаули Авеню. Из-за специфики профессии он редко бывает дома, но если вы приедете туда и спросите, кто-нибудь из его детей непременно сообщит вам адрес своей бабушки.

Надеюсь, эти сведения окажутся полезными для вас, и вы и впредь будете доставлять мне удовольствие решать ваши маленькие проблемы.

Сердечно ваш, ...

* Пандарус – герой «Илиады» Гомера – знаменитый стрелок из лука, воевавший на стороне Трои. В поэме Чосера «Тройлус и Грисеида» (1370) Пандарус выведен как сводник между братом Париса и Гектора Тройлусом и Грисеидой. В пьесе Шекспира «Тройлус и Крессида» (1609) Пандарус показан развратным дегенератом. Его имя стало основой английского слова to pander, что значит «сводничать».

Приложение Б

Нелишние предосторожности

В *Приложении А* я упоминал о юридических и этических правах модели. Модель должна быть защищена от несправедливо низкой оплаты ее труда и незаконного использования ее фотографий.

Фотограф при работе с моделями также подвергается определенным рискам, а неопытный фотограф, если не будет предусмотрительным, может оказаться в очень затруднительном положении.

Первое самое простое и самое важное предупреждение: убедитесь, что все бумаги подписаны всеми моделями. Эти расписки защищают фотографа наравне с моделью от возможных препятствий и судебных преследований. Беззаботные фотографы каждый год расстаются с деньгами из-за того, что несоблюдение этого простого правила дает модели возможность обратиться в суд и потребовать значительной компенсации за пострадавшую репутацию.

Если фотограф интенсивно работает с моделями, он должен защититься определенной страховкой. Конечно, опасность для жизни и тела модели, как правило, невелика, но всегда есть вероятность серьезного происшествия, в результате которого рассерженная или склонная к сутяжничеству модель получит предлог для возбуждения дела. Кроме того, существует небольшая, но все же реальная вероятность того, что модель действительно может получить травмы, если упадет фон или тяжелый осветитель, или она простудится после съемок на выезде и сляжет с воспалением легких. Можно застраховаться на случай ответственности за все подобные происшествия.

Существует иная опасность, от которой фотограф должен быть защищен: это угроза его чувству собственного достоинства. Однажды может появиться очень независимая модель, которая захочет ограничить фотографа, ставя ему унизительные условия. Например, она может сказать: «Хорошо, я буду вам позировать. Но я просмотрю все ваши негативы, и вы должны будете уничтожить те из них, которые мне не понравятся. Вы также не имеете права делать отпечатки с каких-либо негативов без моего согласия». Если модель очень хороша, соблазн смиренно поклониться и принять все условия может быть очень велик, тем более что есть слабая надежда, что все-таки удастся что-нибудь сделать. Но гораздо более мудрым решением будет посоветовать модели сделать нечто другое с ее роскошным телом, например, прыгнуть в озеро. Потому что принять условия модели для художника значит сдаться и уступить ей свое главенствующее положение. Преимущественное право решения исключительно важно для художника, потому что без него он превращается в бессловесный придаток к фотоаппарату. Кроме того, фотограф не должен забывать, что такие ограничения просто оскорбительны, ведь, по сути дела, ему было сказано: «Я не считаю вас настолько приличным художником, чтобы вы сами отбирали мои негативы, а также я не думаю, что вы достаточно честны для того, чтобы распоряжаться ими».

Наконец, мы подошли к очень коварной опасности, от которой фотограф будет лучше всего защищен, если просто будет помнить о ней. Речь идет о специфических особенностях фотографирования обнаженной натуры, которые служат идеальной основой для фабрикации ложных обвинений. Фотографы-любители часто бывают людьми состоятельными и достаточно трепетно относящимися к своему положению в обществе, что делает их прекрасными мишенями для шантажа. Эта опасность – не выдумка: я знаю некоторых художников, которые предпочли заплатить, только чтобы не подвергаться неприятному гласному судебному процессу.

Фотограф должен помнить об этой опасности и очень тщательно отбирать моделей, всегда выясняя, если это возможно,

их прошлое и репутацию. Фотограф может дополнительно защитить себя при работе с новой неизвестной моделью, пригласив на время сеанса кого-нибудь третьего в студию или хотя бы в соседнее помещение. Он должен, конечно, избегать любых случайностей или обстоятельств, которые могут быть истолкованы как подтверждение последующих обвинений. По этой причине не следует назначать позирование поздно вечером или располагать студию в отдаленном труднодоступном месте. По этой же причине фотограф не должен допускать какихлибо спиртных напитков или элементов восточной роскоши в студии. Студия должна быть просто рабочим помещением, а не копией дорогого борделя.

Приложение В

Анализ ошибок позирования обнаженной натуры

Ниже представлен авторский анализ ошибок постановки обнаженной натуры, показанных на рис. 116, 117, 118 и 119 в шестой главе.

Рис. 116:
- Опущенные лопатки (рис. 83)
- Выгнутый назад локоть (рис. 49)
- Переломленное запястье (рис. 66)
- Подошвы на виду (рис. 113)
- Некрасивая кожа на локте

Рис. 117:

Слишком сильно запрокинутая голова (рис. 15)
«Ловушки» из-за локтя (рис. 46)
Линии верхней руки искажены из-за близости к телу (рис. 57)
Переломленное запястье поддерживающей руки (рис. 66)
«Сплющенное бедро» (рис. 87)
Обрубленное колено (рис. 101)

Рис. 118:

Уродование светом
Слишком сильно запрокинутая голова (рис. 15)
Обрезанная одеждой кисть
Растопыренные пальцы

Рис. 119:

Перегнутое запястье (рис. 65)
Рука ниоткуда (рис. 53)
Обрубленное колено (рис. 101)
Выгнутый назад локоть (рис. 49)
«Обособленные части тела» (рис. 121)

В дополнение к указанным, рис. 117 и 118 представляют собой еще и примеры типичных ошибок обнаженной натуры типа «о боже мой», описанных в третьей главе третьей части.

Верстка Анастасия Бруни
Корректура Ирина Григорян

Издатели Леонид Гусев и Мила Сидоренко
Контакт с издателями:
www.treemedia.ru и treemediabooks@gmail.com

Тираж 2000 экз.

Формат издания 163x240 мм,
260 страниц,
229 черно-белых иллюстраций

Книга издана при поддержке компании INDIVISION
www.indivision.ru



УДК 77.041(084.121)(07)
ББК 85.16я6
М80

Уильям Мортенсен
Модель. Проблемы позирования: Учебное пособие по фотографии, иллюстрированное

Пер. с англ. Юрий Борщев
Редакторы Ирина Григорян, Анна Курская, Дарья Федчук
ISBN 978-5-903788-10-1

Книга издана при поддержке компании INDIVISION
www.indivision.ru

INDIVISION™ CREATIVE PRODUCTION

«Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ЗАО "ИПК Парето-Принт", г. Тверь
www.pareto-print.ru»
Заказ № 3425.

Настоящее издание является переводом оригинального издания
The Model. A Book on the Problems of Posing by William Mortensen,
опубликованного издательством
Camera Craft Publishing Company, США в 1948 году

ISBN 978-5-903788-11-8